COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES

Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer

Livre II - Classe de 5ème

Nouvelle Édition
AL 23 763

Réf. : TD

Le joueur de Violon.
Gravure de Jacques Callot,
début du XVIIe Siècle.

Page 1 de couverture :
La Dame de Rohan à l'Orgue
Tapisserie, début du XVIe Siècle.

J. HANSEN
Ancien Directeur de l'École Nationale de Musique
Professeur au Lycée de Reims

A. M. DAUTREMER
Professeur de Propédeutique Musicale
au Lycée Frédéric Chopin à Nancy

M. DAUTREMER
Directeur du Conservatoire
de Musique de Nancy

Cours complet d'Éducation Musicale et de Chant Choral

A l'usage des Élèves
de l'Enseignement du Second degré

CULTURE VOCALE - THÉORIE - CHANTS - DICTÉES
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

En quatre Livres abondamment illustrés
et complétés par un volume de Dictées

Édition entièrement refondue
contenant des nouveaux exercices, canons et thèmes classiques
ainsi que de nombreux airs et chants folkloriques Français et Étrangers

par A.M. DAUTREMER

1966

LIVRE II

Classe de 5e

ALPHONSE LEDUC
175, rue Saint-Honoré, Paris

Tous droits d'Exécution de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation réservés pour tous Pays
Printed in France — Copyright 1953, 1963 and © 1966, by Alphonse Leduc et Cie — Imprimé en France

AL 23 763 Réf. : TD

Préface

L'intérêt suscité, dès sa publication, par notre Cours Complet ainsi que son utilisation de plus en plus grande, ont prouvé que l'innovation d'avoir réuni en un Livre unique par année scolaire *tout ce qui est nécessaire à l'éducation musicale des élèves des établissements scolaires du second degré répondait exactement aux désirs des professeurs.*

Cependant, le souhait qui nous a été exprimé par de nombreux maîtres d'avoir à leur disposition des textes solfégiques et des chants nouveaux nous a incités à réaliser cette nouvelle édition dont, ici, nous ne signalerons que les détails principaux.

Tout en conservant la forme condensée qui a fait depuis l'origine le succès considérable de cet ouvrage, nous avons largement développé la Récapitulation des notions apprises dans le Livre précédent. Ces pages, principalement destinées aux élèves qui, pour une cause quelconque, sont en retard, ne sauraient remplacer une année d'études, mais elles permettront à ces élèves, sous les directives du professeur, de rejoindre rapidement le niveau de la classe.

Les chapitres concernant la Théorie ont été sensiblement modifiés, ne contenant que ce que doit savoir l'élève pour progresser aisément dans la lecture musicale. Afin de rendre vivante cette lecture, nous n'avons pas hésité à remplacer la plupart des exercices par des textes folkloriques français et étrangers, avec ou sans paroles, et à citer des thèmes classiques célèbres. A quelques exceptions près, tous ces textes sont en parallélisme étroit soit avec les notions théoriques qui font l'objet de la leçon, soit avec la période d'Histoire en cours d'étude. Il en est de même des chants qui, tous, ont été renouvelés.

Les chœurs ont été supprimés depuis que le travail choral se fait indépendamment de la classe et les dictées, au nombre de deux cent cinquante, sont réunies en un volume indépendant et au seul usage du maître. Le livre se termine par un Résumé d'Histoire et de Théorie qui permettra à l'élève de réviser facilement ses connaissances de l'année.

L'ordre des notions à acquérir est strictement progressif et a seul servi de cadre à ce Cours. Mais ce cadre n'est nullement rigide et les professeurs pourront adapter notre conception à leurs idées personnelles ou encore aux nécessités de leurs classes ; on trouvera d'ailleurs ci-après quelques suggestions à ce dernier sujet.

Une autre innovation apportée à l'enseignement de la musique par la publication de ce Cours avait été l'iconographie. Aujourd'hui une place particulièrement importante lui a été réservée, estimant que l'image, excellent soutien pour la mémoire, aide également à la culture générale. Les légendes peuvent ouvrir la voie aux commentaires des maîtres tout en apportant un complément aux chapitres d'Histoire. La discographie, succinte, n'est qu'un guide pour l'illustration des chapitres d'Histoire et pour l'initiation auditive.

Nous sommes certains que cette nouvelle édition entièrement refondue en tenant le plus largement compte des nécessités nouvelles et des désirs exprimés, recevra l'approbation unanime des professeurs.

Programmes Officiels

VOIX

Mêmes exercices qu'en Sixième.
Ajouter quelques exercices en sons détachés.

SOLFEGE

Solfège à une et deux voix.
Mêmes mesures qu'en première année. Ajouter la mesure à 6/8.
Etude du triolet.
La croche pointée.
Les rythmes.
Les gammes de do, sol, fa, ré ,si *b*.
Les gammes mineures relatives.
Autres signes de nuance et de mouvement.
Exercices oraux et écrits.
Exercices d'intonation et de rythmes.

CHANT

Chants à une et deux voix.

Répertoire :

Folklore français et étranger.
Chants de métiers, de fêtes, berceuses, chansons narratives.
Légendes, chants de marche, etc.
Chants de trouvères et de troubadours.
Œuvres classiques faciles à 1 ou 2 voix.
Canons, pièces polyphoniques faciles.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Moyen Age (suite) :

Divertissements profanes.
Trouvères et Troubadours.
Début de la musique polyphonique.

Musique vocale de la Renaissance.
Musique instrumentale :

Le luth, le clavecin et l'orgue.

La Suite.

AUDITIONS

Chant grégorien. Chants de trouvères et troubadours. Jeu de Robin et Marion. Danses du XIIIe et du XIVe siècles. Chants et danses populaires.

Présentation d'instruments :

Flûte, vielle, musette, luth.

Canons, pièces polyphoniques faciles.

SUGGESTIONS POUR LES MAITRES
LIVRE II

HORAIRE. Pour une heure de cours, nous suggérons l'emploi du temps suivant :

	min.		*min.*
Culture vocale	6	Dictée, orale ou écrite	10
Théorie	10	Histoire ou disques	12
Solfège (lecture, intonation)	12	Chant	10
	Total : 60	minutes	

On peut ne pas *tout faire* à chaque leçon ; par exemple, supprimer la dictée quand il y a histoire afin de prolonger l'étude du chant.

CULTURE VOCALE. Il y a une série d'exercices pour l'ensemble du Livre. Ne pas renouveler les exercices à chaque leçon. Ne pas craindre de répéter fréquemment les mêmes. Progression lente et pas obligatoirement en rapport avec la théorie.

THÉORIE. On pourra, suivant le niveau de la classe, grouper plusieurs leçons ou revoir plusieurs fois un même sujet.

SOLFÈGE. Les élèves qui auront débuté avec notre 1er Livre seront déjà initiés à la lecture à plusieurs voix, principe qui répond aux Instructions. Dans les classes moins avancées, diviser les élèves en deux groupes, quand il s'agit d'exercices à deux voix et attribuer la partie supérieure au groupe le plus faible. Opérer de même pour les quelques exercices à trois voix.

DICTÉES. Employer les 70 dictées de la 2e série de nos 250 Dictées Musicales Graduées, pages 13 et suivantes.

HISTOIRE. Les professeurs des différentes disciplines d'un même établissement auraient intérêt à s'entretenir régulièrement de leurs programmes respectifs. De ces entretiens, il naîtra une cohésion dont les divers enseignements bénéficieront.

DISQUES. La discographie non limitative figurant à la fin de ce livre permettra d'illustrer musicalement les chapitres d'Histoire et de familiariser les élèves avec les instruments, l'orchestre, les voix, les formes musicales.

CHANTS. A l'exception de quelques rares chants qui devront être appris par audition, tous les autres peuvent être étudiés par le solfège (lecture des notes). S'ils ne suffisent pas, puiser dans le folklore national et étranger et choisir quelques œuvres classiques qui feront diversion.

ÉCRITURE. Pour perfectionner l'écriture, employer les trois cahiers d'Ecriture Musicale de J. Hansen. La conception de ces cahiers permettra à l'élève d'appliquer et de reviser certaines règles théoriques par l'écriture (A. Leduc, éditeur).

CULTURE VOCALE

pour l'ensemble de ce Livre

LES PRINCIPES DE BASE:

Nécessité de la Culture Vocale

Les exercices de *Culture vocale* représentent un élément indispensable à toute éducation musicale s'adressant à une collectivité. Leur but est de développer par des exercices propres à chacun d'eux, les mécanismes et qualités de l'appareil vocal.

Mécanismes

Les 3 principaux:

1) Le mécanisme du *Souffle*
2) » » de *l'Emission*
3) » » de *l'Articulation*

Qualités

Les 3 plus importantes:

1) La Justesse des sons
2) La Pureté du timbre
3) L'Etendue de la voix

EXERCICES

Voici, à titre d'exemples, quelques exercices-types. Ils sont adaptables au niveau des élèves, qui peut varier suivant la classe ou l'établissement.

I. Mécanisme du Souffle

Ces exercices gagnent à être exécutés, les élèves étant debout, les fenêtres largement *ouvertes*.

A) Pratiquer 3 fois de suite une respiration profonde qui doit être:

Inspiration nasale	1. Lente 2. Calme
Expiration buccale	3. Régulière 4. Silencieuse

B) Sons tenus - Sons *filés*. Attaque d'un son (tessiture moyenne Sol ou La).

1) Bouche fermée
2) Sur une syllabe: *Non* ou *Mu* ou *La*

On s'efforcera de *tenir* le son de plus en plus longtemps. On peut contrôler en comptant mentalement à la vitesse des secondes 60=♩.

Après un certain temps de pratique, on pourra varier en divisant la classe en 2 groupes : Tenue sur une tierce : ou une sixte :

puis en 3 groupes : Tenue sur les 3 sons d'un accord : *ou*

Sons isolés, double-notes ou accords doivent être émis dans la nuance : *piano* d'abord, puis avec des différences d'intensité : *crescendo* et *diminuendo*.

II. Mécanisme de l'Emission

Le premier but à atteindre est la *décontraction* de la langue et de la mâchoire inférieure, qui doit pouvoir s'abaisser au maximum.

Selon les voyelles employées la bouche prend 3 positions différentes :

1) grande ouverte pour **a - ai - è**
2) ouverture moyenne pour **o - i**
3) petite ouverture, lèvres en avant pour **ou - u - eu**

La Langue, souple et mobile, sa pointe venant s'appuyer en arrondi derrière les incisives inférieures.

Ces conditions étant réunies, voici quelques exercices de vocalises et de pose de voix, prévus pour être exécutés toujours *très lentement* et *calmement*.

1)

1) Non - An - Ai id. id. id. id. *etc.*
2) A - Ai - I id. id. id. id.

en montant chromatiquement jusqu'au Mi.

2)

1) Mu
2) Nou
3) La *etc.*

en montant chromatiquement jusqu'au Fa.

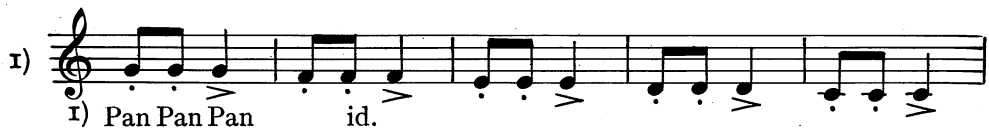
3)

1) Nou
2) Mo
3) La

en montant chromatiquement jusqu'au Sol.

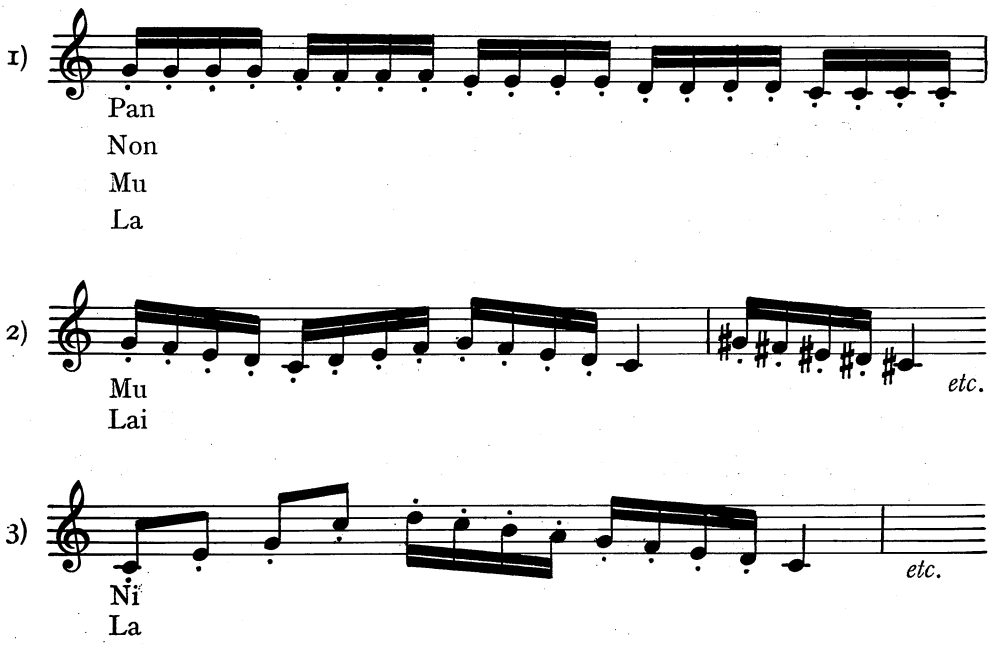
III. Mécanisme de l'Articulation

A) *Travail des attaques :* Prononcer des syllabes sur des sons détachés de la manière suivante :



1) Pan Pan Pan id.
2) Non Non Non id. montée chromatique comme
3) Mu Mu Mu id. pour les vocalises.
4) La La La id.

B) *Travail de légèreté.* Exécution *rapide* des mêmes syllabes



Il va sans dire que tous ces exercices ne pourront être pratiqués à chaque leçon; seul le professeur est juge de la progression à observer.

Consacrer 5 à 6 minutes, au début de chaque cours, à l'indispensable culture vocale.

1

THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE I

En commençant ce 2e Livre, rappelons quelques-unes des notions essentielles, sans lesquelles il serait difficile de poursuivre des études musicales.

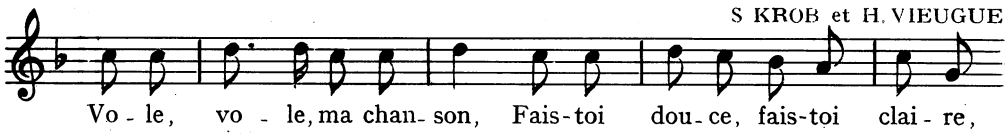
La musique est un *art*. C'est aussi un *langage*. Langage universel pratiqué par les hommes de tous les pays depuis la plus haute Antiquité et même, avant ces lointaines civilisations, par les primitifs de la Préhistoire.

Le langage musical n'est pas formé de mots, mais de *sons* et de *rythmes*.

Les rythmes peuvent naître à partir de *bruits*

Exemples : battements de mains, ou règle frappée sur un bureau sur le rythme suivant :

... ou à partir de *sons :*

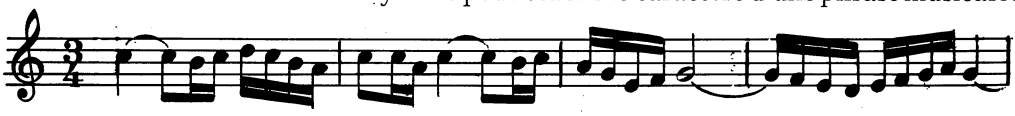


La combinaison : *rythme* et *sons*, forme une phrase musicale.

Si l'on y ajoute des paroles, cela peut devenir une chanson.

Autre exemple :

Voici le début du thème principal du célèbre *Boléro* de Maurice Ravel qui confirme la nécessité de l'alliance sons et rythme pour établir le caractère d'une phrase musicale.



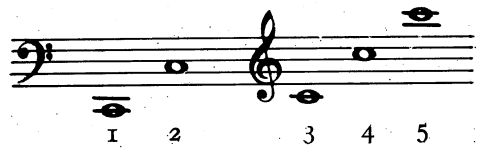
Le Rythme fera plus tard l'objet d'une étude spéciale ; revenons tout d'abord au *son*, élement primordial sans lequel la musique ne saurait exister.

Le Son est produit par les vibrations d'un corps sonore qui peut être de nature différente.

a) *Corde*	pincée	ex. : guitare, harpe
	frottée	ex. : violon, violoncelle
	frappée	ex. : piano
b) *Colonne d'air* contenue dans un tube		ex. : Flûte - clarinette trompette - cor
c) *Peau tendue* sur une caisse de résonance		ex. : Timbales
d) *Plaque métallique*		ex. : Gong, cymbales

Très nombreux, les sons se distinguent les uns des autres par des caractéristiques dont une oreille exercée perçoit aisément les différences :

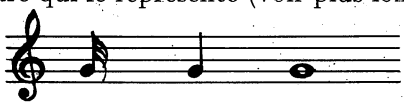
1) La première et la plus importante, est la différence de *hauteur*.
Supposons une haute échelle aux multiples barreaux. De *bas* en *haut* les sons se succèdent chacun sur un barreau différent, donc à une hauteur différente. C'est la notion du *grave* à *l'aigu*.
(excution sur un piano si possible)



Ces 5 sons vont du - - - - - - - - - - - - - - - grave - - - - à - - - - l'aigu

2) Différence de *timbre*.
Un son émis par une voix d'homme ne résonne pas de la même façon que s'il est émis par une voix de femme. C'est le même son mais il a une "*couleur*" différente, autrement dit un *timbre* différent suivant la voix qui l'émet.
Chaque voix a en effet un timbre particulier qui la caractérise et il en est de même pour les instruments.
Si nous écoutons une phrase musicale (succession de sons) jouée par un violon, puis par une flûte, ensuite par un basson, enfin par un piano, cette phrase aura chaque fois un aspect différent, une couleur particulière à l'instrument.
C'est ce que nous nommons le *timbre*.

3) Différence de *durée*.
Un son peut être "*tenu*" plus ou moins longtemps ; sa durée est variable suivant la figure qui le représente (voir plus loin).



4) Différence *d'intensité* (force plus ou moins grande de son).
Un même son peut être exécuté très *doucement* ou très *fort*. Entre ces deux extrêmes plusieurs variations d'intensité sont possibles.
Extrêmement doux, très doux, doux, à moitié doux, à moitié fort, assez fort, fort, très fort.
Ce sont là des différences d'intensité que l'on appelle *nuances*.
Toutes ces différences juxtaposées : *Hauteur*, *timbre*, *durée*, *intensité*, auxquelles s'ajoute l'élément rythmique, engendrent le principe de *variété* qui fait la richesse du langage musical.

Comme tous les autres langages, celui-ci possède ses règles de grammaire, son orthographe, ses conventions, qu'il est absolument nécessaire de connaître pour pouvoir le lire et l'écrire, afin de mieux le comprendre et de mieux l'apprécier.

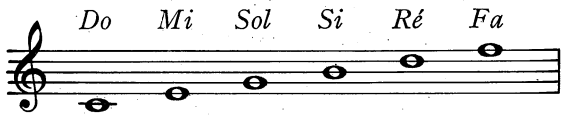
L'ensemble des lois et des règles qui régissent la construction musicale et l'écriture particulière de cette langue se nomme: *Théorie Musicale*

Portée

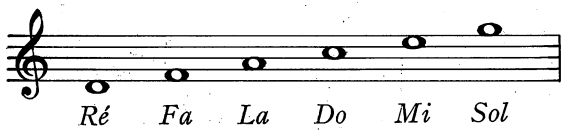
L'écriture musicale, ou représentation graphique des sons, est possible grâce à un certain nombre de signes conventionnels. En premier lieu les notes, qui représentent les sons se placent sur 5 lignes horizontales et parallèles que l'on nomme *portée*. Suivant leur *hauteur* dans l'échelle des sons, les notes s'écrivent ainsi:

Place des notes sur la portée:

sur les lignes:



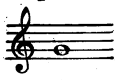
dans les interlignes:



Lignes supplémentaires: Il est possible d'ajouter pour les besoins de l'écriture musicale, des lignes supplémentaires (courtes celles-là) au-dessus ou au-dessous de la portée:

Clef

Au début de chaque portée se place un signe appelé: Clef (ou Clé) qui a pour objet de fixer la place des notes.

Clef de Sol  la note *Sol* se place avec cette clef sur la 2ème ligne de la portée. La place des autres notes est fixée d'après elle.

Figures ou valeurs de notes et leur durée

Suivant leur *durée*, les notes prennent des formes ou *figures* différentes. (On dit aussi *valeurs* de notes).

La Ronde qui dure 4 temps

La Blanche 2 temps

La Noire 1 temps

Le Temps est l'unité rythmique qui sert à *mesurer* la durée des sons et à établir le rapport des figures de notes entre elles.

La Mesure

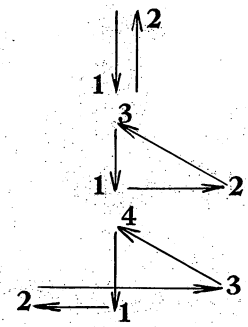
Les temps sont représentés par des gestes du bras droit. On appelle cela: *Battre la Mesure.*

Certaines mesures comportent:

2 temps (2 gestes:

3 temps (3 gestes:

4 temps (4 gestes:



Chiffrage

L'indication de la Mesure, donc du nombre de temps, est donnée au début d'un morceau de musique par des chiffres:

2 signifie 2 temps
4 le chiffre 4 représente la valeur ♩, donc Mesure à 2 ♩

3/4 signifie 3 temps Mesure à 3 ♩

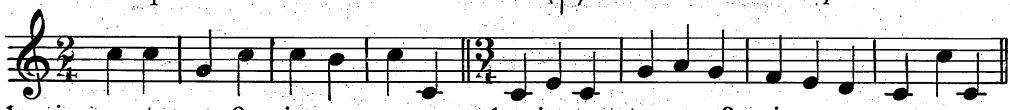
4/4 ou C signifie 4 temps Mesure à 4 ♩

Un C barré: ¢ signifie 2 temps mais Mesure à 2 𝅗𝅥

Chaque mesure est séparée de la suivante par une petite ligne verticale appelée *Barre de Mesure*.

Unité de Temps

On dit que dans ces mesures la Noire (♩) est l'*Unité de Temps.*

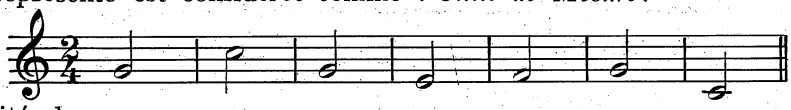


1 noire par temps - 2 noires par mesure. 1 noire par temps - 3 noires par mesure.

Unité de Mesure

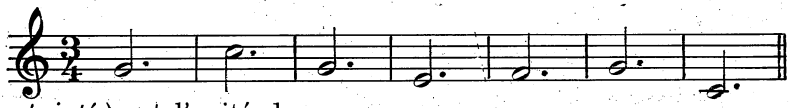
Si un son est *tenu* sans être répété pendant toute la durée de la mesure, la *valeur* qui le représente est considérée comme *l'Unité de Mesure*.

Ex. à 2 temps



La 𝅗𝅥 est l'unité de mesure.

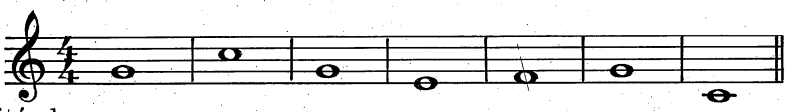
à 3 temps



La 𝅗𝅥. (blanche *pointée*) est l'unité de mesure.

Le Point, placé après une note, prolonge cette note au delà de sa durée réelle (voir plus loin).

à 4 temps



La 𝅝 est l'unité de mesure.

Signes de Prolongation

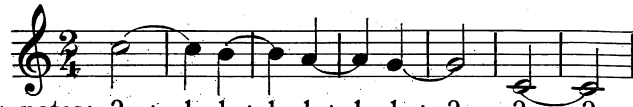
Il est des cas où une note doit être prolongée, c'est-à-dire *durer* plus longtemps que le nombre de temps représenté par sa *figure*. On emploie alors des signes dits de prolongation.

1) *Le Point*, qui, placé après une note prolonge cette note d'une durée égale à la moitié de sa durée réelle.

Ex. La 𝅗𝅥 2 temps suivie d'un point durera 𝅗𝅥. 3 temps.

2) *La Liaison*, petite ligne courbe placée entre 2 notes: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, de même *son;* la durée totale est égale à la somme de temps représentée par les notes reliées par cette liaison.

Ex.

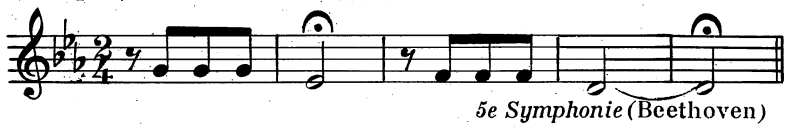


nombre de temps normal des notes: 2 + 1 1 + 1 1 + 1 1 + 2 2 + 2

nombre de temps obtenu par la liaison de prolongation. 3 2 2 3 4

3) *Le Point d'Orgue* 𝄐, signe qui se place sur une note pour la prolonger d'une durée indéterminée. (cela dépend du *caractère* et du *mouvement* du morceau de musique.)

Ex.



5e Symphonie (Beethoven)

Mouvements

Rappelons que ce terme signifie dans le langage musical, l'allure plus ou moins rapide ou lente, dans laquelle doit être exécutée une œuvre musicale.

Il est d'usage d'indiquer le *mouvement* d'un morceau au début de celui-ci par un mot: Lent, Modéré, Vif, etc... Mais la musique étant un langage universel (les conventions d'écriture sont les mêmes dans le monde entier), les compositeurs ont adopté un langage: l'Italien, pour donner certaines indications d'allure ou d'expression.

Termes Italiens et leur signification:

Les plus fréquemment employés sont les suivants:

Lento	**Andante**	**Moderato**	**Allegro**	**Vivace**	**Presto**
Lent	Allant	Modéré	Animé	Vif	Très rapide

Accelerando	**Rallentendo**	**Ritenuto**
en accélérant (le mouvement)	en ralentissant (le mouvement)	en retenant (le mouvement)

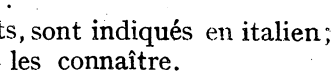
Nuances

En évoquant à la page 11 les différences d'intensité des sons, nous avons dit que c'est là, ce que l'on désigne par le mot: *Nuances*.

Les termes de nuances, comme ceux de mouvements, sont indiqués en italien; toute personne apprenant à lire la musique se doit de les connaître.

Pianissimo	*Piano*	*Mezzo-forte*	*Forte*	*Fortissimo*
(1) ***pp***	***p***	***mf***	***f***	***ff***
très faible très doux	faible doux	moyen mi-fort, mi-faible	fort	très fort

(1) abréviations par lesquelles les nuances sont toujours indiquées.

Crescendo en augmentant d'intensité — *Decrescendo ou Diminuendo* en diminuant d'intensité — se représentent souvent par ces signes: 

EXERCICES

1 Moderato

mf *f*

2 Vif — *Cri de Paris*

3 Très doux — BEETHOVEN

4 *Canon à 2 ou 4 voix* — A B C D

CHANT

CHANSON COURTOISE

Chansonnier de St Germain des Prés
Anonyme XIIe siècle

Vif

Quand le ros - si - gnol s'é - cri - e Qui nous
Pour ma bel - le douce a - mi - e Vois mon

char - me de — son chant Join - tes mains, — je
cœur — ros - si - gno - lant Et sais bien, — si

la — sup - pli - e Car ja - mais rien n'ai - mai tant
el - le m'ou - bli - e Que joi - e me va — quit - tant.
(*ou* lais - sant?)

2

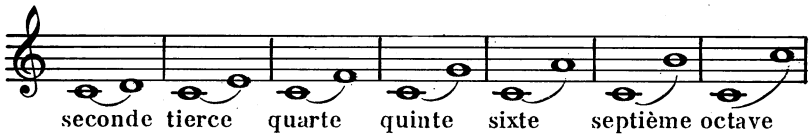
THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE I *(fin)*

Les Intervalles

De même qu'on évalue la durée des sons par le procédé de la *Mesure* et des *Temps*, l'évaluation de la différence de hauteur des sons ou de la distance qui les sépare se mesure par les *Intervalles*. Une étude plus approfondie des intervalles sera faite au cours des chapitres suivants.

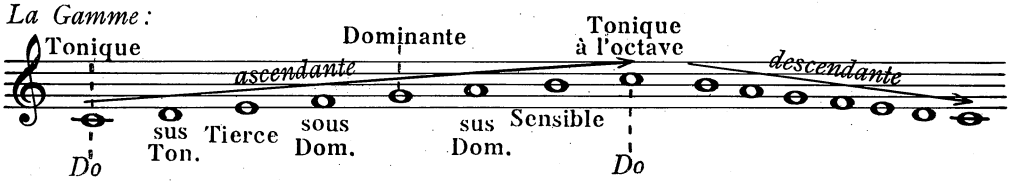
Rappelons seulement ici le nom donné aux intervalles :



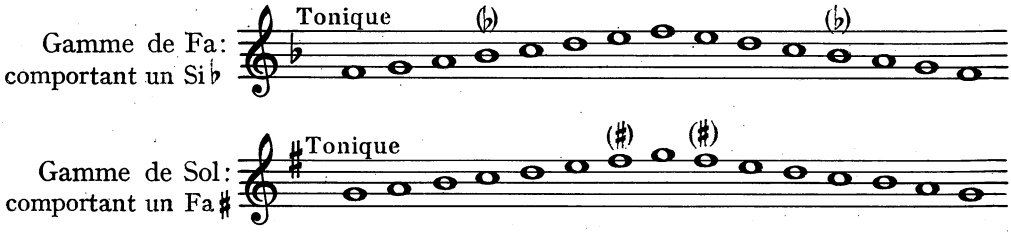
La Gamme

Une succession de 7 *Secondes* commençant et aboutissant sur une même note s'appelle : *Gamme*.

Chaque note ou *degré* de la gamme porte un nom :



La première note d'une gamme ou *Tonique* est celle qui détermine le nom de la gamme. On peut en effet commencer une gamme sur n'importe quelle note de l'échelle des sons.



La gamme étant régie par certaines règles de construction (la gamme de Do servant de *Modèle*), il est nécessaire de modifier le son de certaines notes soit en le haussant légèrement, soit en le baissant, suivant le cas. C'est pourquoi on a créé les *Signes d'altération*.

Signes d'altération

Ceux-ci se présentent sous l'aspect des petits signes suivants:

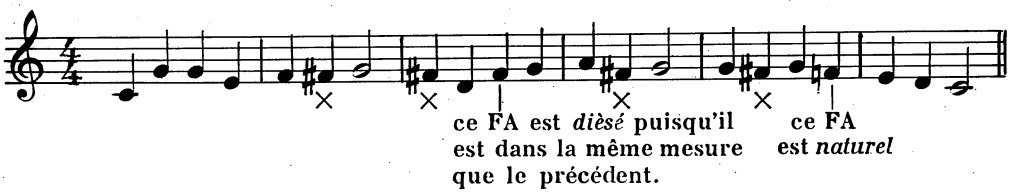
Le Dièse	Le Bémol	Le Bécarre
♯	♭	♮
qui *hausse* la note d'un $\frac{1}{2}$ ton	qui *baisse* la note d'un $\frac{1}{2}$ ton	qui *remet* la note dans son état naturel

Rappelons que les *altérations* peuvent se placer de 2 manières:

soit au début de la portée: altérations *constitutives*
soit devant la note à modifier: altérations *accidentelles*

Altérations constitutives: Celles dont «l'effet» se prolonge pendant toute la durée d'un morceau. *Ex.* l'altération ♯ concernant la note *FA*, placée au début d'un morceau signifie que *tous les FA* de ce morceau seront *dièsés*, sauf dans le cas où le signe ♮ devant un FA indiquerait le retour à l'état naturel.

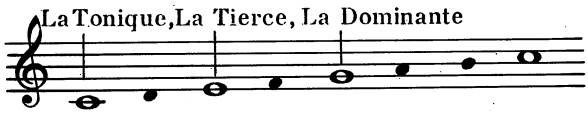
Altérations accidentelles: Celles qui n'ont d'effet que pour la durée d'*une* mesure. S'il y a plusieurs FA dans une mesure et que le premier soit précédé d'un ♯, tous les FA de cette mesure sont dièsés, mais l'effet cesse à la fin de la mesure.



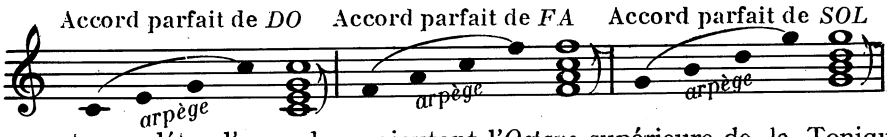
L'Accord parfait

Parmi les 7 notes conjointes qui constituent une *Gamme*, 3 d'entre elles jouent un rôle très important qui sera défini plus tard.

Ces notes sont:



Rassemblées et exécutées simultanément ces 3 notes forment l'*Accord parfait*.



On peut compléter l'accord en ajoutant l'*Octave* supérieure de la Tonique.

Arpège

On nomme *Arpège* les notes d'un accord quand elles sont exécutées l'une après l'autre.

Les 2 formules *Gamme et Accord parfait* forment la base d'un des éléments essentiels parmi ceux qui régissent les lois de la construction musicale.

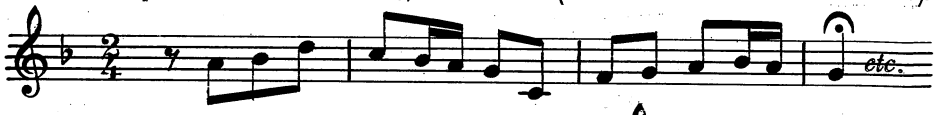
Le Ton

La *Tonalité* se désigne souvent par un diminutif: le *Ton*. Il est indispensable d'attirer l'attention sur le fait que le mot *Ton* a 2 significations distinctes:

1) *Ton*, dans le sens de *Tonalité*.

2) *Ton*, intervalle unitaire, désignation de la distance entre 2 sons conjoints.

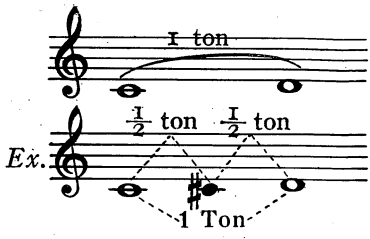
Exemple 1 : La 6e Symphonie de Beethoven (La «Pastorale») est écrite dans le *Ton* de Fa Majeur. Ici le mot *Ton* a le sens de *Tonalité*. Cette œuvre est en effet construite à partir des notes de la gamme de Fa(1♭ à la clef concernant la note Si).



Exemple 2 : Il y a 1 *Ton* entre les notes Do-Ré.

Ici c'est l'évaluation de la distance qui sépare deux notes conjointes.

Le Ton pris dans ce sens est formé de deux demi-tons.



Les Intervalles sont formés de Tons et Demi-tons. Cette question sera traitée plus en détail, dans des leçons ultérieures.

Les Silences

Dans le discours littéraire on fait usage de signes dits : de Ponctuation.

Point	Point-virgule	Virgule	Double-point	
.	;	,	:	*etc... etc...*

On trouve une équivalence dans le déroulement du discours musical :

soit pour séparer deux phrases,

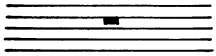
soit pour couper une phrase,

soit pour permettre la respiration,

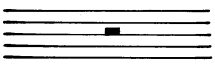
et pour beaucoup d'autres raisons encore qui appartiennent au domaine du «rythme», on utilise dans l'écriture musicale des signes qui indiquent l'interruption momentanée du son et que l'on nomme: *Silences*

Ces signes sont de durées différentes, correspondantes à celles des sons.

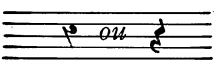
Ainsi la *Pause* a une durée de 4 Temps comme la 𝅝



» la *Demi-pause* » » » » 2 » » » 𝅗𝅥



» le *Soupir* » » » » 1 » » » 𝄽



Mais il en existe d'autres qui seront présentés dans les prochains chapitres.

Signe de Reprise

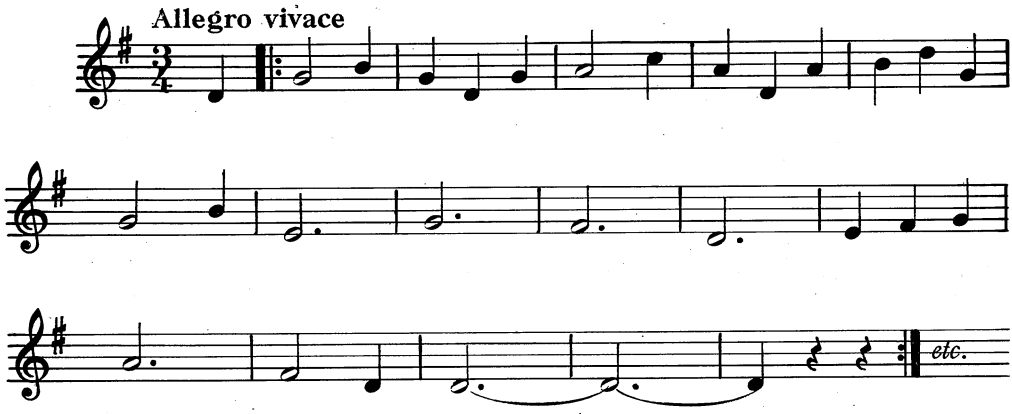
Il est d'usage de placer une double-barre à la fin d'un morceau pour en indiquer la FIN.

Il arrive aussi qu'une double-barre soit placée dans le courant d'un morceau et précédée de 2 points Elle a une toute autre signification. Cela veut dire: *reprenez, recommencez,* soit tout le morceau, soit un fragment. Autrement dit, c'est une *Répétition*.

On appelle cette double-barre: *Barre de Reprise.*

Exemple:

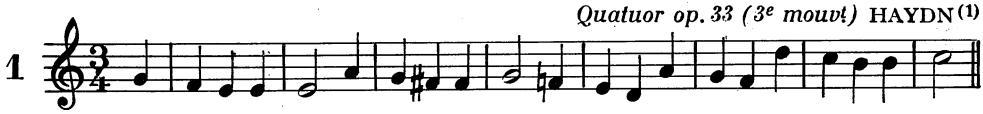
1e Symphonie de Georges BIZET- *Thème du Scherzo*



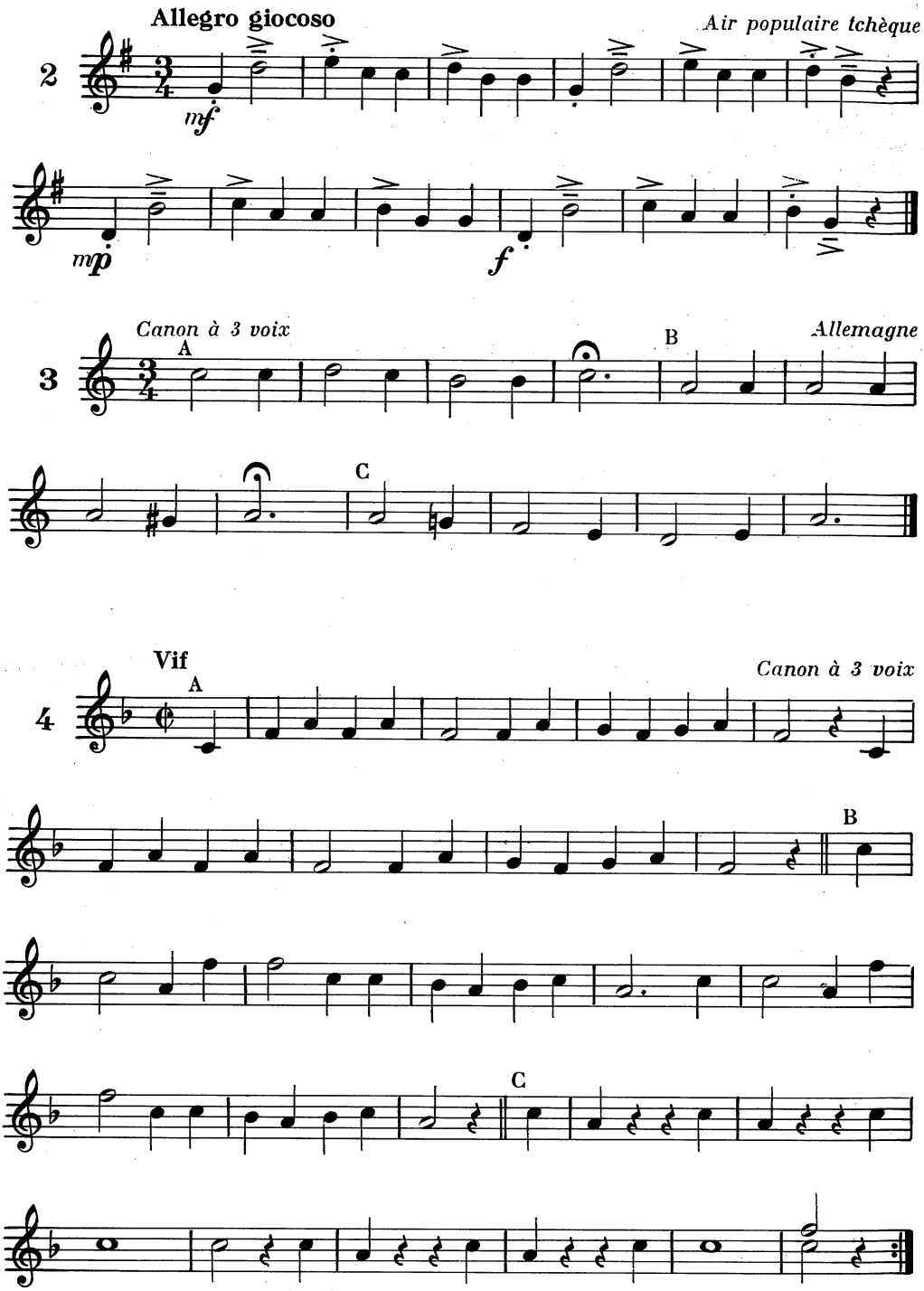
Toute la musique notée entre ces deux barres de reprise doit se lire ou se chanter deux fois.

EXERCICES

Quatuor op. 33 (3e mouvt) HAYDN (1)

1 

(1) L'original est en Ré Majeur

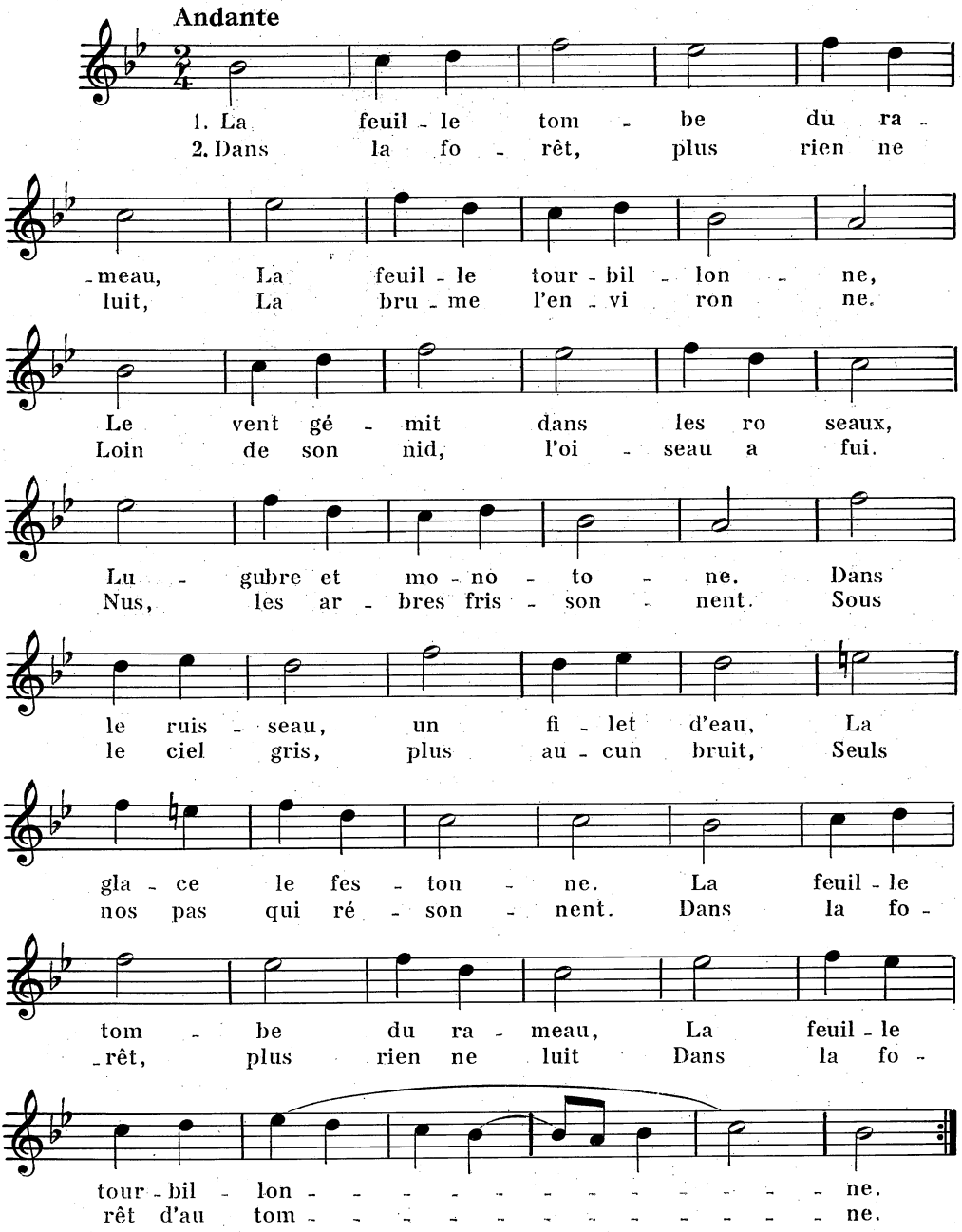

Allegro giocoso
Air populaire tchèque
2
mf
mp
f
Canon à 3 voix
A
B
Allemagne
3
C
Vif
A
Canon à 3 voix
4
B
C

CHANT

AUTOMNE

Paroles de
M. T. BAUDET

Musique de
Johannes BRAHMS



Extrait de Carillon des Chansons, J. Delor, Fœtisch Frères, Édit.

3

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE CONTENUE DANS LE LIVRE I

Origines

En remontant aux sources de la Musique, c'est-à-dire aux premiers âges de l'homme, on trouve d'abord *le Rythme :* élément naturel qui régit l'Univers ; bruits variés, réguliers ou irréguliers, le pas des hommes, les gambades des animaux, les battements du cœur, le bruit de la pluie, du vent, des vagues, etc., tout fut prétexte à imitations pour l'homme qui, associant le geste au rythme, créa la *Danse.*

Parallèlement l'homme primitif découvrit la possibilité d'imiter les chants d'oiseaux, de moduler des sons avec sa voix, et ainsi naquit le *Chant.*

Pratiqués isolément ou simultanément ces deux manifestations de l'Art primitif furent bientôt considérées comme possédant un pouvoir mystérieux, capable de fléchir les Dieux, d'influencer les manifestations de la nature, de guérir certains maux.

La toute 1re forme de Musique vocale est donc : *L'Incantation Magique,* sorte de prière, de supplication adressée aux « Esprits » (la terre, l'eau, le feu étaient des « Esprits » pour l'homme primitif).

Ce n'est que plus tard que ces « Esprits » deviendront « Dieux », mais les chants et les danses magiques continueront à leur être adressés à titre d'hommage ou de prière.

Civilisations Antiques

C'est dans une pyramide d'Egypte que l'on trouve parmi les hiéroglyphes inscrits sur les murs d'une chambre mortuaire, une incantation magique qui paraît dater de 3000 ans avant J.-C.

Tous les peuples de la Haute Antiquité ont pratiqué la Musique sous ces deux formes, chants et danses, sacrés ou profanes. Mais il faut noter que les instruments de musique existaient déjà, eux aussi.

Instruments à vent : prolongement de la voix humaine. Sifflet avec un simple roseau d'abord, puis flûte, trompette, etc.

Instruments à cordes : issus de la corde tendue de l'arc ; le tout premier est la harpe, puis la lyre, la cythare, etc.

Instruments à percussion : battements des mains à l'origine, puis objets de bois ou de métal plus tard, tels que crotales, cymbales, sistres, etc.

Peintures et bas-reliefs provenant de la Haute Antiquité, fournissent des documents précieux, qui sont autant de preuves que ces civilisations lointaines considéraient la Musique comme un élément capital de leur vie sur le plan social ou privé, aussi bien dans le domaine religieux que profane.

Antiquité Gréco Latine

Plus en avance dans le temps, en se rapprochant de notre ère, plus les documents abondent. C'est avec précision que l'on peut évoquer la vie musicale chez les Grecs et les Romains de l'Antiquité.

Pour les Grecs, les Esprits sont devenus : Dieux, l'Incantation magique s'est transformée en chant religieux ; Prières chantées qui sous des formes diverses ont donné naissance aux Hymnes.

D'autres chants, profanes ceux-là, s'adaptaient à certaines circonstances de la vie familière. Nous ne citerons parmi tous ces chants que quelques-uns ayant un caractère particulièrement marqué.

Ces chants portaient le nom général de *Nomes*.

Le Dithyrambe spécialement adressé à Dionysos (Dieu de la vigne), se chantait aux premiers jours du Printemps.

Les Prosodies chants de marche, accompagnant un cortège vers le temple.

Les Hyporchèmes qui accompagnaient des danses.

Les Paeans qui exprimaient la Joie.

Les Thrènes qui exprimaient la douleur (chant de funérailles).

L'un de ces chants, le « Dithyrambe », est à l'origine du théâtre Grec, de la tragédie plus spécialement.

De grandes fêtes annuelles, fêtes de Printemps en l'honneur de Dionysos, comportaient toujours des concours de *Dithyrambe*, et des représentations théâtrales : tragédies ou comédies.

Dans les tragédies, la Musique tenait une place très importante sous forme de chœurs.

Musique très simple de laquelle se dégage une sorte de sérénité comparable à celle du « *Chant Grégorien* » (voir plus loin page 24). Très peu de documents sont parvenus jusqu'à nous. Notons cependant :

Hymne à la Muse (attribué à Mésomède de Crète),

Epigraphe de Seikilos,

Stasimon de l'Oreste d'Euripide,

2 Hymnes à Apollon.

La notation musicale chez les Grecs, leur système théorique fort évolué, étaient dûs à quelques savants et théoriciens fameux, parmi lesquels *Pythagore* physicien et mathématicien, dont on pratique encore en arithmétique :

« La Table de Pythagore », et en musique « La gamme Pythagoricienne ».

Aristoxène de Tarente, philosophe et musicien.

Aristide Quintilien, auteur d'un traité sur la Musique.

Chez les Romains de l'Antiquité comme chez les Grecs, la Musique était à l'honneur dans toutes les manifestations de la vie publique et privée. Présente sous forme de jeux, de concours, dans les grandes fêtes imitées de celles des Grecs ; présente dans la tragédie sous forme de chants (chœur) et de danses..

La Musique instrumentale autant chez les Romains que chez les Grecs, était représentée par l'accompagnement des chants avec l'*Aulos* grec (sorte de flûte double) qui devient *Tibia* chez les Romains.

Voici quelques autres instruments de l'Antiquité :

à cordes : Lyre, Harpe, Cythare,

à vent : Flûte de Pan ou Syrinx, Lituus, Buccin.

à percussion : Crotales, Cymbales, Scabellum,

et « *l'Hydraule* » instrument importé d'Alexandrie, qui deviendra : *l'orgue* plus tard.

L'ère chrétienne

Après la chute de l'Empire romain, et dès l'apparition du Christianisme, la Musique deviendra pendant quelques siècles exclusivement religieuse.

Héritage du culte hébraïque, en même temps que de la Musique gréco-latine, les chants des premiers chrétiens apparaissent sous la forme d'Hymnes, ou de Psaumes.

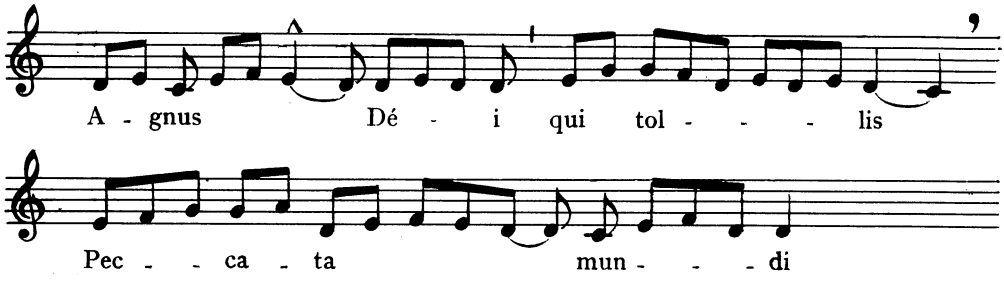
Le texte des Psaumes est tiré de la Bible, celui des Hymnes, plus populaire, est écrit par les premiers chrétiens. On peut comparer les hymnes aux chants spirituels ou cantiques.

C'est dans la 2e moitié du VIe siècle seulement, que sous l'autorité du Pape Grégoire Ier, dit *Grégoire le Grand* (plus tard Saint Grégoire) (540-604), la musique d'Eglise ayant supplanté l'Art gréco-romain, prit une orientation nouvelle. Les chants de la liturgie catholique sélectionnés, *furent recueillis dans un Antiphonaire*, considéré comme le livre-type contenant le répertoire imposé aux Eglises catholiques romaines.

A cette musique religieuse reste attaché le nom de *Chant Grégorien* le Pape Grégoire le Grand, ayant été le premier à l'imposer.

Ces caractéristiques sont celles d'une mélodie très simple, très pure, d'un rythme souple, s'adaptant étroitement au texte latin, sorte de psalmodie d'où se dégage un sentiment de sérénité qui convient à la prière.

Ex. : en notation moderne d'un Agnus Dei du Xe siècle



La notation musicale du chant grégorien, est au début figurée par des signes placés au-dessus des paroles latines, puis ces signes ou accents prennent des formes plus précises pour indiquer la hauteur des sons. L'ensemble de ces signes forment les *Neumes*.

Ex : Neumes de 2 notes neumes de 3 notes

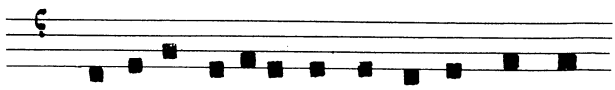
Clivis Podatus Torculus Porrectus

Placés d'abord au-dessus ou au-dessous d'une seule ligne, embryon de notre *Portée*, les signes de notation musicale se modifieront, le nombre de lignes augmentera jusqu'à 4, Les clés feront leur apparition pour fixer plus nettement la hauteur des sons.

Ex : Neumes-accents sur 1 ligne

le même fragment 1 siècle plus tard, sur 4 lignes.

Ce n'est que beaucoup plus tard, au XIe siècle, que le nom des notes, tel que nous le connaissons aujourd'hui sera fixé par un moine : *Guido d'Arezzo* (environ 990-1050) qui utilisera les premières syllabes de « l'Hymne à St-Jean », dont voici le début en notation « carrée »



UT queant laxis RÉ so na re Fibris...

Naissance d'un Art Populaire

Théâtre - Chansons

Nous avons vu que la Musique puise son origine dans la Prière, incantation magique des temps préhistoriques, chants sacrés des civilisations antiques, chant grégorien de la liturgie catholique romaine.

Comme elle, le « Théâtre » prend naissance, évolue et s'organise, au sein des pratiques religieuses.

De même que le Drame grec est issu du Dithyrambe (en l'honneur de Dionysos), et exécuté au cours de grandes fêtes religieuses, de même le drame *liturgique* 1re forme de théâtre au Moyen Age, provient du Psaume responsorial (le prêtre chante un verset en solo, le chœur des fidèles répond) qui possède déjà la forme dialoguée.

Représenté à l'intérieur de l'Église, sur les marches de l'autel, ayant pour acteurs les « clercs » (prêtres officiants), le drame liturgique du Moyen Age est créé pour illustrer de manière pittoresque et vivante la liturgie et ses mystères, afin d'en faciliter la compréhension aux fidèles. Plus tard, prenant de l'importance, cette forme théâtrale sera représentée en dehors de l'Eglise, sur le parvis des cathédrales, ou sur la place publique. Des éléments profanes s'y mêleront, le texte ne sera plus exclusivement latin, des *laïcs* auront un rôle à jouer, et cette 2e forme connue sous le nom de *Drame semi-liturgique*, sera un acheminement vers une 3e forme plus évoluée du théâtre *Le Mistère* (ou Mystère).

Véritables spectacles nécessitant des acteurs professionnels cette fois, des figurants, une mise en scène importante, des décors, une scène par conséquent, montée sur des tréteaux, sur la place principale de la ville, ces *Mistères* comportaient une participation musicale relativement réduite, si on la compare à celle des drames liturgiques.

En nous référant à des formes de théâtre ultérieures, nous pourrions dire que le drame liturgique dans lequel tout le texte était chanté, s'apparente à l'*Opéra* (drame entièrement en musique), tandis que le mystère est un drame parlé, avec « *musique de scène* » (comme « l'Arlésienne » de A. Daudet pour le texte et de G. Bizet pour la musique).

Au Moyen Age un Art Profane se dessine, issu le plus souvent de l'Art Religieux.

Sous forme de " Chansons populaires ", " Chansons savantes ", " Jeux ", la musique profane longtemps condamnée au silence prendra son essor et envahira le Monde. Nous verrons comment dans ce présent volume.

THÉORIE

4

La Croche et le Demi-soupir

La *valeur* ou *figure* de note appelée *Noire*, avec ses *multiples*, la *Blanche* et la *Ronde*, ont été jusqu'ici les seules à être employées dans les exercices d'application à solfier.

Il existe d'autres figures de notes, de durée plus courte, les *sous-multiples* de la Noire, qui sont :

La Croche : La Double-croche :

La Triple croche : La Quadruple croche :

C'est tout d'abord la *Croche* qui sera étudiée.

Figure : Son nom vient du petit crochet qui la différencie de la

Noire Croche

Mais elle peut être représentée autrement :

2 3 ou 4 croches qui se suivent sont reliées par une barre horizontale :

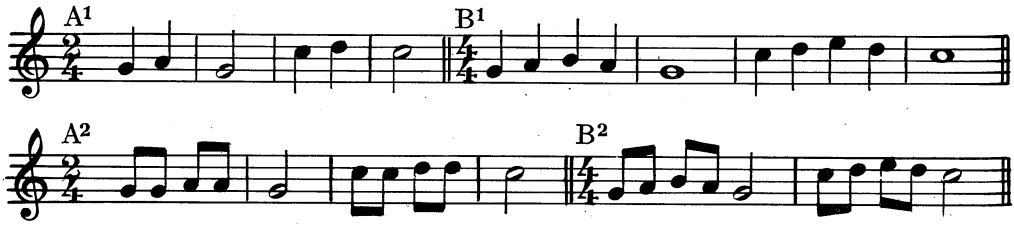
Durée : La représente la moitié de la

Par conséquent:

La Noire vaut 2 Croches

Et si l'on considère que la dure 1 temps (dans les mesures à $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$) la croche ne dure donc qu'un $\frac{1}{2}$ temps, ce qui revient à dire qu'il faudra 2 pour 1 temps dans ces mêmes mesures.

Exemples à rythmer et à solfier:



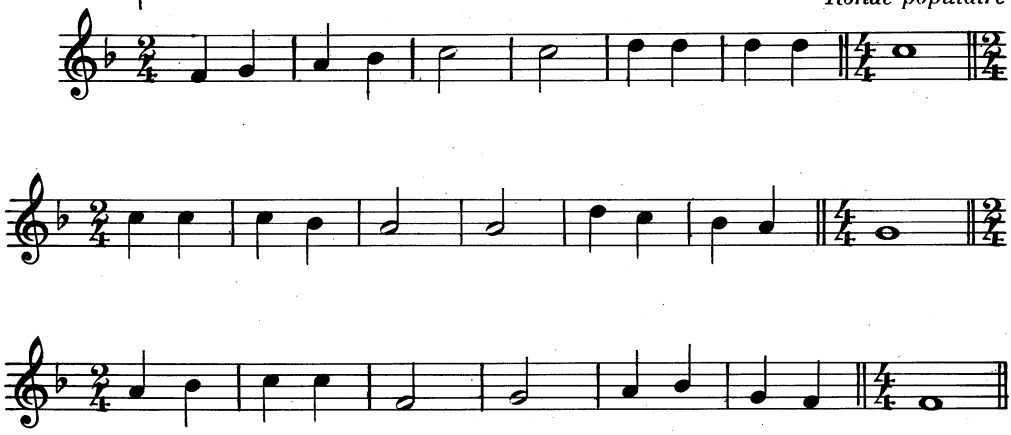
Dans les exemples A^1 A^2 il y a le même nombre de mesures : 4. La transformation consiste à diviser la 𝅗𝅥 en deux parties égales, c'est-à-dire qu'il faut répéter 2 fois la note dans 1 temps.

Dans les exemples B^1 B^2 la transformation en 𝅘𝅥𝅮 modifie le rythme (plus rapide avec les 𝅘𝅥𝅮) et le nombre de mesures (4 pour B^1, 2 seulement pour B^2)

Cette modification du rythme et de la *vitesse* (on dit aussi *mouvement* ou encore *Tempo)* par l'emploi des 𝅘𝅥𝅮 , sera aisément constatée par l'exécution du chant ci-dessous, dans ces deux présentations successives :

A) En 𝅗𝅥

Ronde populaire

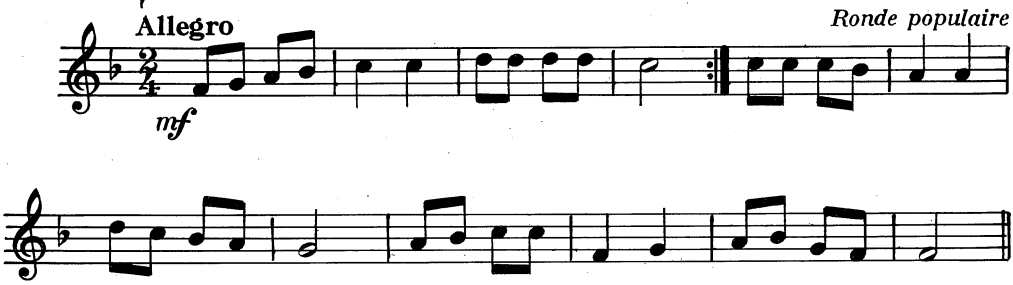


Chantée ainsi (en 𝅗𝅥 et lentement) cette Ronde Populaire perd son caractère joyeux et léger.

Avec cette 2eme version (en 𝅘𝅥𝅮) elle le retrouve.

B) En 𝅘𝅥𝅮

Ronde populaire



NOTA : Pour que la comparaison soit valable, battre la mesure à 2 temps dans le même *Tempo* pour les 2 versions.

Demi-Soupir

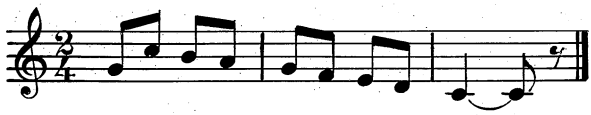
Le signe de *Silence* qui correspond à la durée de la 𝄿 est le *Demi-Soupir* qui a la forme du chiffre 7 mais sans barre transversale 𝄾

Le 𝄾 comme la 𝄿 a une durée *d'* $\frac{1}{2}$ *Temps* dans les mesures usuelles : $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

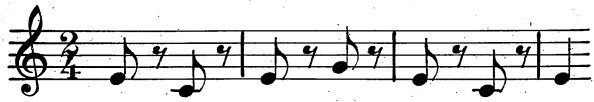
NOTA : Se souvenir que :
Le Soupir, silence d'un temps, a la forme d'un 7 *à l'envers* 𝄽
Le Demi-Soupir, silence d'un demi temps, d'un 7 *à l'endroit* 𝄾

Différents emplois du Demi-Soupir

1) A la fin d'une phrase après une 𝄿 :

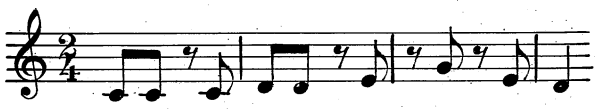


2) Pour couper les sons et donner l'impression de légèreté :



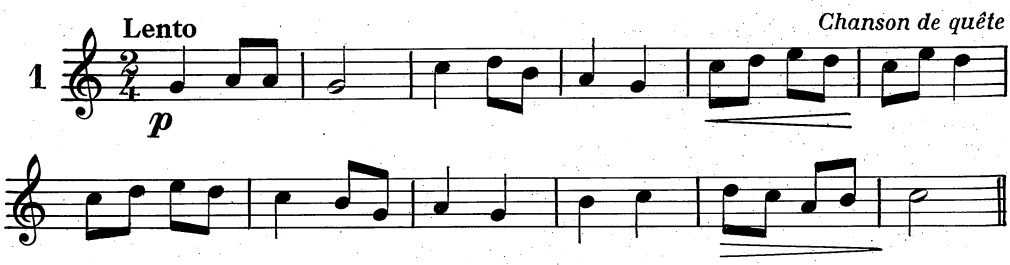
Ici le 𝄾 est placé sur la 2ème *moitié du temps.*

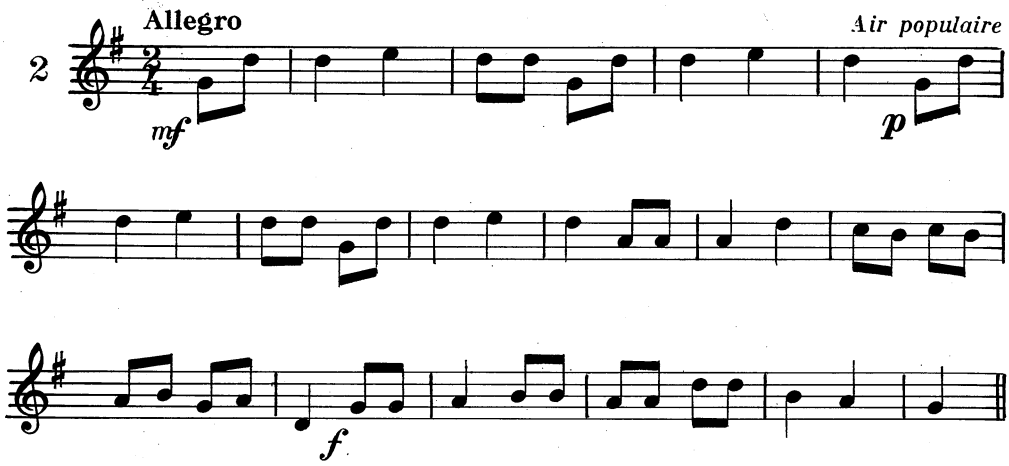
3) Pour marquer un rythme caractéristique appelé *Contre-temps* (voir leçon 8)

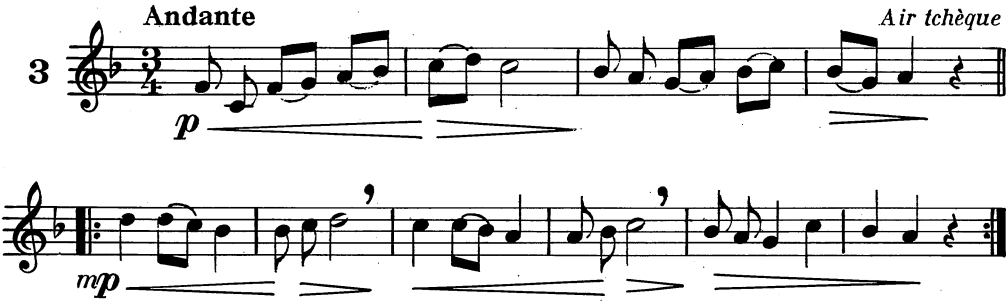


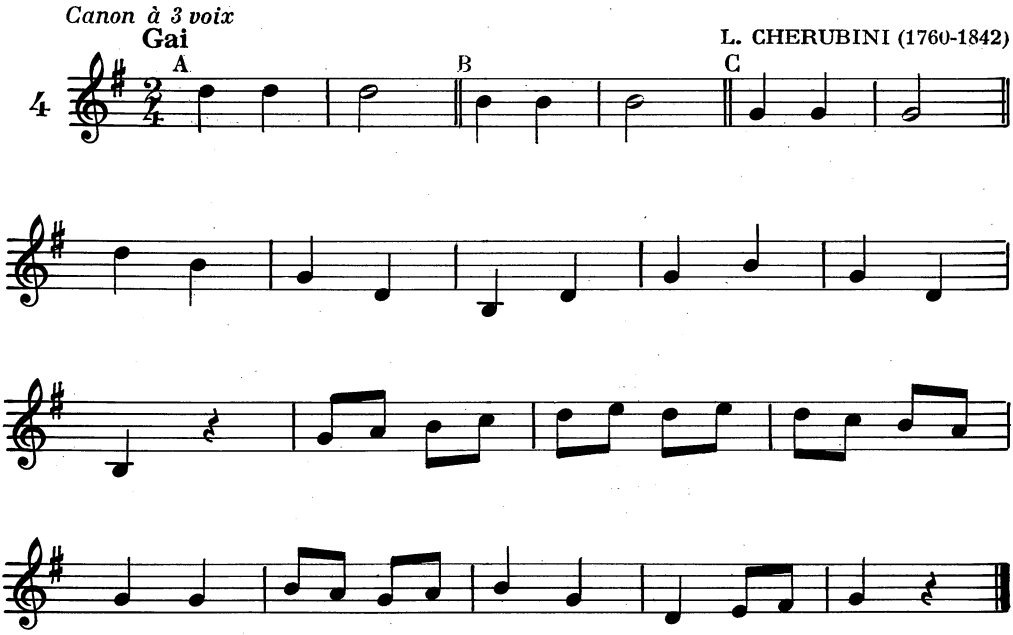
Ici le 𝄾 est placé sur la 1ère *moitié du temps.*

EXERCICES




2
Allegro
Air populaire
mf
p
f


3
Andante
Air tchèque
p
mp


Canon à 3 voix
Gai
L. CHERUBINI (1760-1842)
4
A
B
C

CHANT

ES TÖNEN DIE LIEDER

Canon à 3 voix — *Allemagne*

1

A B C

Es tönen die Lieder, der Frühling kehrt wieder, es spielet der Hir-te auf seiner Schal-mei: la la la

HISTOIRE

LE MOYEN-AGE

Dans les dernières leçons du 1er Livre, traitant de la musique au Moyen Age, nous avons vu que l'Art Musical, d'inspiration exclusivement religieuse pendant des siècles, devait s'orienter peu à peu vers des formes de caractère profane.

Cet art populaire, représenté par des chansons et des danses, était colporté à travers le pays par des personnages à la fois poètes, compositeurs, chanteurs, joueurs d'instruments, faisant des tours de jonglerie, dresseurs d'animaux (singes, ours) enfin *Amuseurs publics* auxquels on donnait le nom de *Jongleurs*, ou encore de *Ménestrels*.

Parcourant villes et villages, ils s'introduisaient au hasard de leurs haltes dans toutes les demeures, riches ou pauvres, chantant, dansant, faisant mille tours, récitant des *Ballades*, propageant les chansons nouvelles en les adaptant aux circonstances, aux goûts de leur public, au *milieu social* auquel elles s'adressaient.

Ainsi ces chansons charmaient ou divertissaient les uns, tandis qu'elles rythmaient le travail des autres.

Chaque métier, chaque corporation était musicalement évoqué, d'où la grande diversité de ces chansons qui cependant gardaient quelques caractéristiques communes : simplicité de la ligne mélodique, rythmes très francs et faciles à retenir, expression fraîche et naïve, simple, rude parfois, mais dépourvue de vulgarité et dans lesquelles nous ne trouvons pas cette pauvreté trop fréquente dans les chansons d'aujourd'hui.

Transmises oralement de génération en génération avant l'invention de l'imprimerie, puis ensuite recueillies, notées, réunies et imprimées, un grand nombre de ces chansons dans leur texte d'origine, ou dans des versions légèrement modifiées, ont traversé les siècles pour former ce que nous appellons maintenant, notre *répertoire folklorique national*. Chaque nation et, à l'intérieur des pays, chaque province, a le sien. Dans ce présent volume quelques-uns des chants proposés en témoignent :

Noël angevin, page 55

Chanson de quête du Velay, page 99

Chanson dialoguée (Loire), page 105

De nombreux compositeurs ont transcrit ces chants du folklore pour plusieurs voix (2, 3 ou 4), formant ainsi la base d'un répertoire de *Chant Choral*.

D'autres ont emprunté des thèmes à ces chants du terroir pour les incorporer à des grandes œuvres vocales ou instrumentales, par exemple :

Symphonie Montagnarde (Vincent d'Indy) : Thèmes du Vivarais

Jeanne au Bûcher (A. Honegger) : Trimazo, chanson lorraine.

Cette tradition de la chanson s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

Très solidement enracinée en France tout particulièrement, elle a pu faire dire à un musicologue éminent que *dans l'Histoire de la Musique, en France, tout a commencé par des chansons.*

5

THÉORIE

La double-croche et le quart de soupir

Double-croche

Cette nouvelle figure de note, la *Double-croche,* n'est, en réalité, qu'une *demi-croche.*

Le mot *double* signifie simplement 2 crochets (la croche n'ayant qu'un crochet). Elle représente le quart d'une ou la moitié d'une

Sa durée est très brève : $\frac{1}{4}$ de temps dans les mesures pratiquées jusqu'ici ($\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$) dont l'unité de temps est la

De même que la on peut l'écrire de 2 manières :

Seule : en groupe :

Quart de soupir

Le *silence* correspondant à la durée de la est le *quart de soupir*

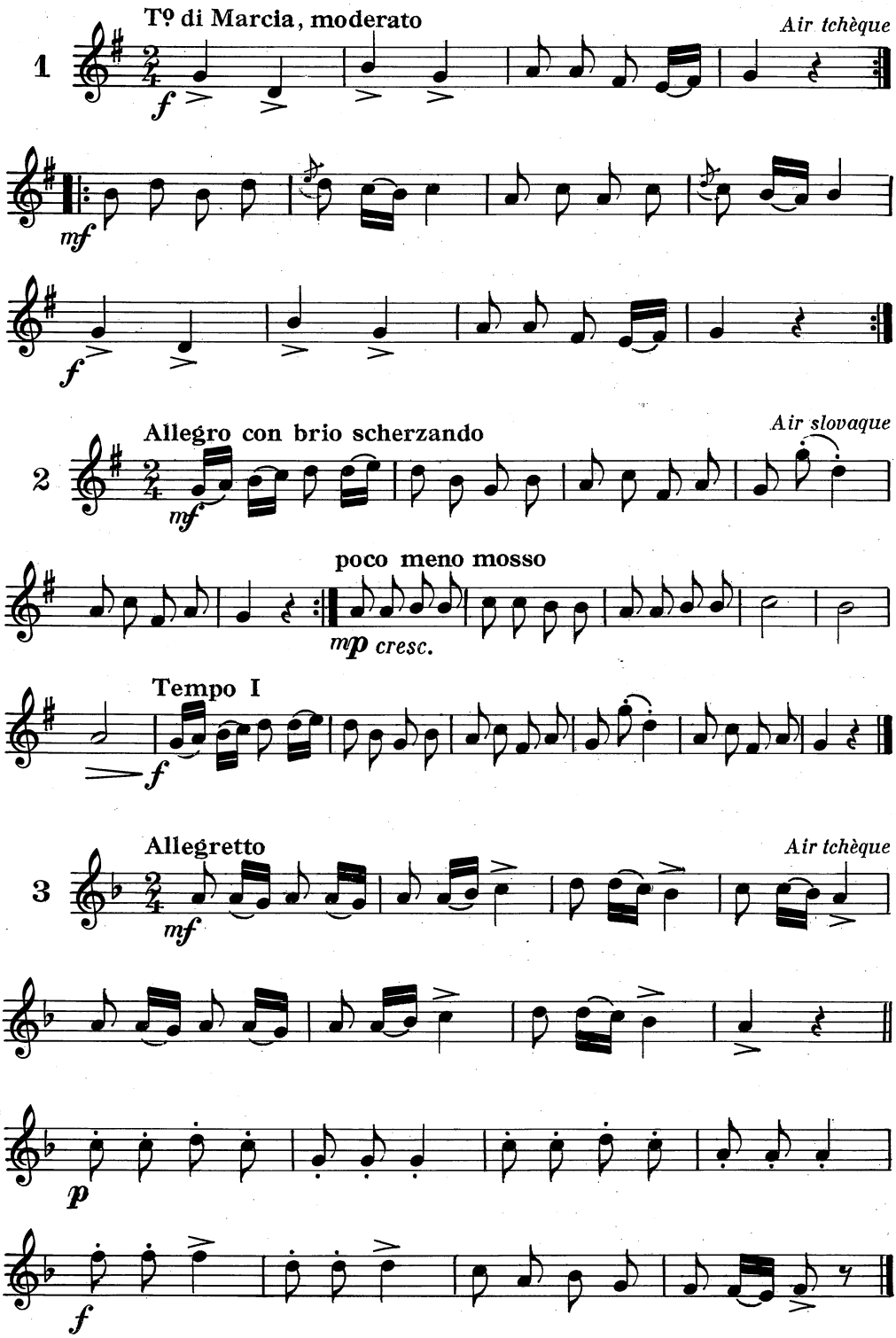
Il est bon maintenant de récapituler les connaissances acquises :

Principales figures de notes		Durée dans les mesures usuelles à 2/4 3/4 4/4		Silences correspondants	
La Ronde		4 Temps	=	La Pause	
La Blanche		2 »	=	La demi-Pause	
La Noire		1 »	=	Le Soupir	*ou*
La Croche (1 crochet)		$\frac{1}{2}$ »	=	Le demi-Soupir	
La Double-Croche (2 crochets)		$\frac{1}{4}$ de »	=	Le quart de Soupir	

A titre d'indication et bien que nous n'en ferons pas usage dans ce livre, signalons pour complèter ce tableau les deux dernières figures de notes (avec leur silence) employées dans l'écriture musicale.

La Triple-Croche (3 crochets)		$\frac{1}{8}$ de Temps	=	Le 8ème de Soupir	
La Quadruple-Croche (4 crochets)		$\frac{1}{16}$ de »	=	Le 16ème de Soupir	

EXERCICES


1
Tº di Marcia, moderato
Air tchèque
f
mf
f
2
Allegro con brio scherzando
Air slovaque
mf
poco meno mosso
mp cresc.
Tempo I
f
3
Allegretto
Air tchèque
mf
p
f

CHANT

A HIER AU SOIR J'AI TANT DANSÉ

Chant wallon

A hier au soir j'ai tant dan - sé, J'entends le coq, le renard chan-

-ter A hier au soir j'ai tant dan - sé, J'entends le coq, le renard chan-

(cri)

ter J'ai dé-chi - ré tous mes sou - liers, Coucou. J'entends le

coq, le renard et la bé - cas-se, J'entends le coq, le renard chanter. J'entends le

D.C.

coq, le renard et la bé - cas - se, J'entends le coq, le renard chan - ter.

2

J'ai déchiré tous mes souliers,
J'entends le coq, le renard chanter
Je l's ai porter au savetier,
Coucou, etc.

3

Brav' savetier, brav' savetier,
Coucou, etc.

4

Referas-tu bien mes souliers ?
Coucou, etc.

5

Oui da, chèr' dam', quand vous voudrez,
Coucou, etc.

6

Combien faut-il pour mes souliers ?
Coucou, etc.

7

A chaque point un doux baiser,
Coucou, etc.

8

Je n'embrass' pas les savetiers,
Coucou, etc.

9

Je n'embrass' que les officiers,
Coucou, etc.

10

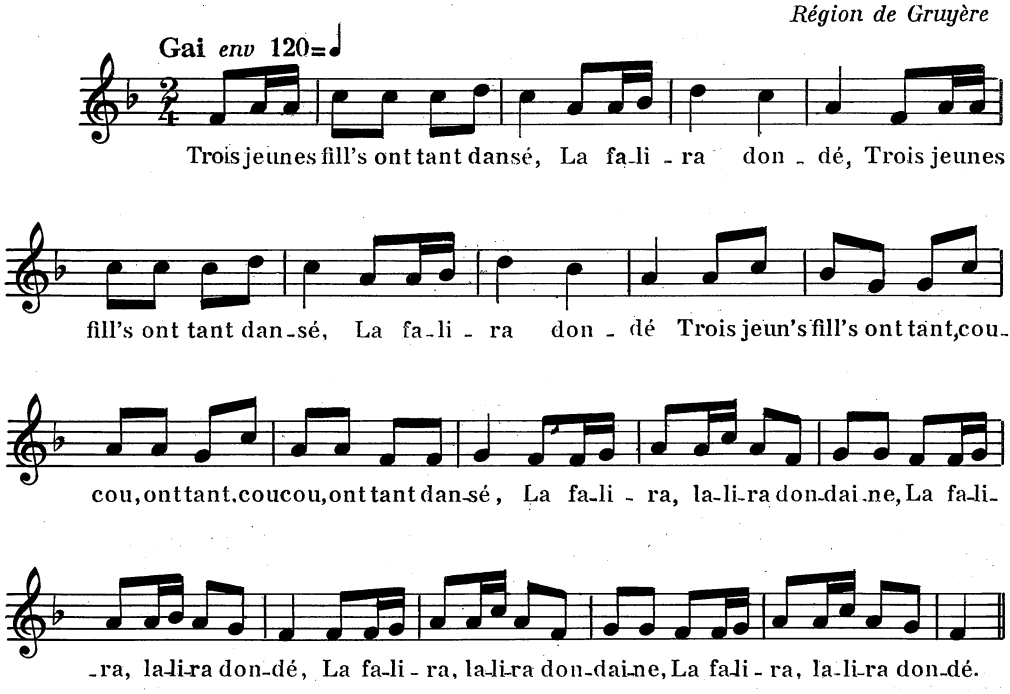
Qui port'nt l'épée à leur côté,
Coucou, etc.

11

Qui port'nt l'épée à leur côté,
J'entends le coq, le renard chanter,
Et leur ceinture en cuir laqué,
Coucou, etc.

LES TROIS JEUNES FILLES

Air populaire suisse
Région de Gruyère



2

Ell's ont usés leurs p'tits souliers, La falira dondé,
Ell's ont usés leurs, coucou, leurs p'tits, coucou, leurs p'tits souliers.
La falira lalira...

3

Les ont portés au cordonnier, La falira dondé,
Les ont portés au, coucou, et au, coucou, au cordonnier.

♫ 4

Cordonnier, r'fais nos souliers, La falira dondé,
Cordonnier, r'fais nos, coucou, nos p'tits, coucou, nos p'tits souliers.

♫ 5

Refais-les à bon marché, La falira dondé,
Refais-les à bon, coucou, à bon, coucou, à bon marché.

♫ 6

Pas à moins de trois baisers, La falira dondé,
Pas à moins de trois, coucou, de trois, coucou, de trois baisers.

HISTOIRE

LES INSTRUMENTS A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

LE LUTH

Jusqu'au milieu du XVe siècle les instruments sont utilisés pour soutenir les voix, pour doubler une partie ou la remplacer ; ils servent encore à accompagner les *motets* ou autres chants d'église ; ils apparaissent, enfin, dans des groupements purement instrumentaux.

Ils sont déjà fort nombreux :

Flûtes - chalemie - trompette - douçaine - sacqueboute, de la famille des instruments à vent.

Harpe - vièle - psaltérion - luth, de la famille des cordes.

Tambours - tambourins - bedon, sorte de « *grosse caisse* », instruments à percussion.

Instruments à clavier : Orgue - clavicorde, puis épinette (apparue probablement au début du XVe s.).

Examinons d'abord un instrument à cordes :

LE LUTH

Cet instrument à cordes pincées était, au XVIe siècle, le plus répandu en Europe ; cette profusion incita de nombreux compositeurs à écrire pour les *luthistes* qui, ainsi, eurent à leur disposition une importante littérature musicale.

Son origine est incertaine. On suppose qu'il fut importé en Espagne par les Arabes et que, de là, il gagna la France, l'Italie et les Flandres.

Son dos voûté et ses cordes doubles, quatre puis six, que l'on *pincait* pour en obtenir des sons, font penser, quant à la forme, à notre actuelle mandoline (1) et à la guitare pour la sonorité.

Le luth, pouvant faire entendre plusieurs sons simultanément, convenait particulièrement à la transcription et à l'exécution d'œuvres vocales polyphoniques.

D'autre part, l'instrument s'y prêtant, les *luthistes* aimaient à orner les mélodies de *broderies*, de *trilles* et d'autres fioritures propres à faire valoir leur virtuosité.

Il y eut toute une école de *luthistes* célèbres, parmi lesquels Albert de Rippe, luthiste attitré de François Ier.

La perfection de sa facture et les soins que les *luthiers* apportaient à la sculpture de la rosace (2) indiquent assez que ce bel instrument était principalement destiné à une classe aisée de la société.

Afin d'augmenter l'étendue du luth on fabriqua 3 instruments de la même famille mais d'une taille supérieure : le luth théorbé, le chitarrone et le théorbe.

(1) Cette dernière n'a que 4 cordes doubles et accordées comme notre actuel violon. La guitare a six cordes.

(2) *Ouïe* pratiquée dans la table et permettant au son de ressortir du corps du luth après s'être amplifié dans la caisse de résonance.

6

THÉORIE

LE POINT, SIGNE DE PROLONGATION

1) Son emploi après la
2) » » » »

Rappelons que le *Point* placé après une prolonge celle-ci de la moitié de sa valeur, soit d'1 temps.

La • permet donc la *tenue* d'un son pendant 3 temps.

Le point permet encore d'autres possibilités

La noire pointée •

Placé après une , valeur qui représente 1 temps, il la prolonge d'un demi-temps, créant ainsi un son d'un temps et demi, dont on fait grand usage dans l'écriture musicale. La noire pointée est généralement suivie d'une , pour complèter le 2ème temps: • , cette figure rythmique est très fréquente.

Exemples de •

Le gai laboureur - SCHUMANN

etc.

Menuet du Tombeau de Couperin - M. RAVEL

etc.

Romance sans paroles (nº38) - MENDELSSOHN

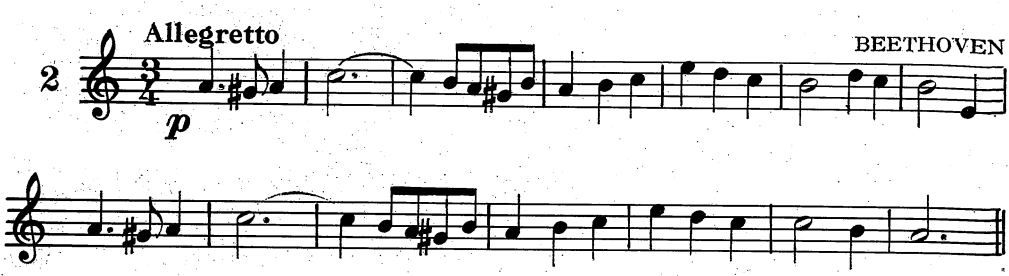
etc.

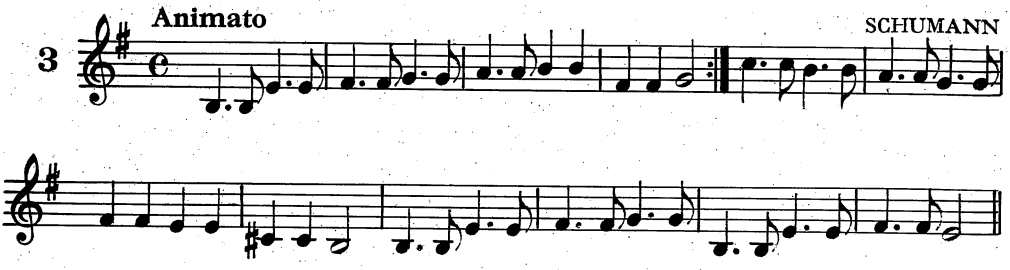
EXERCICES

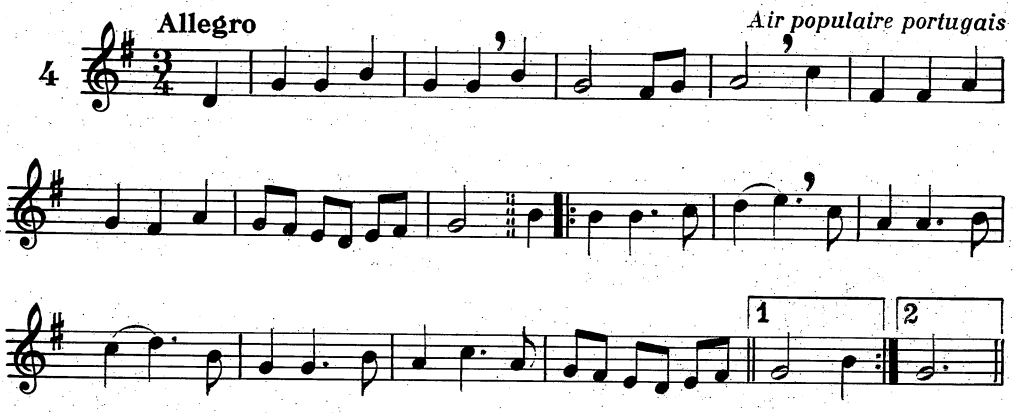
Allegretto

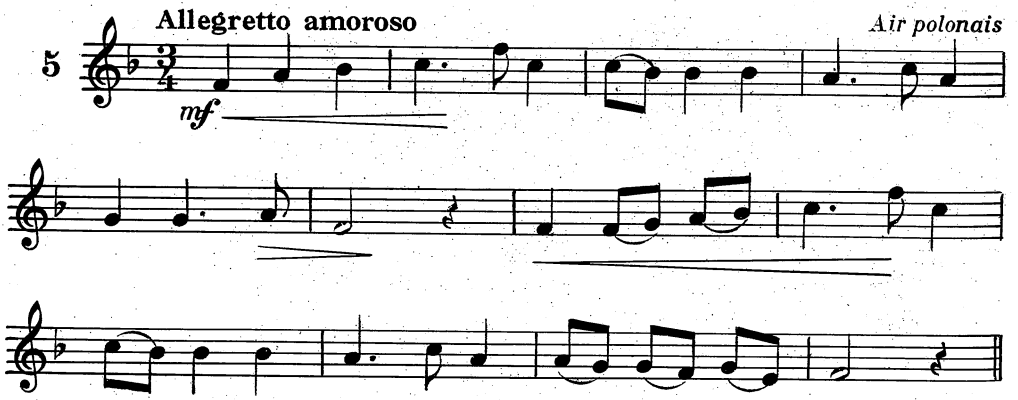
1

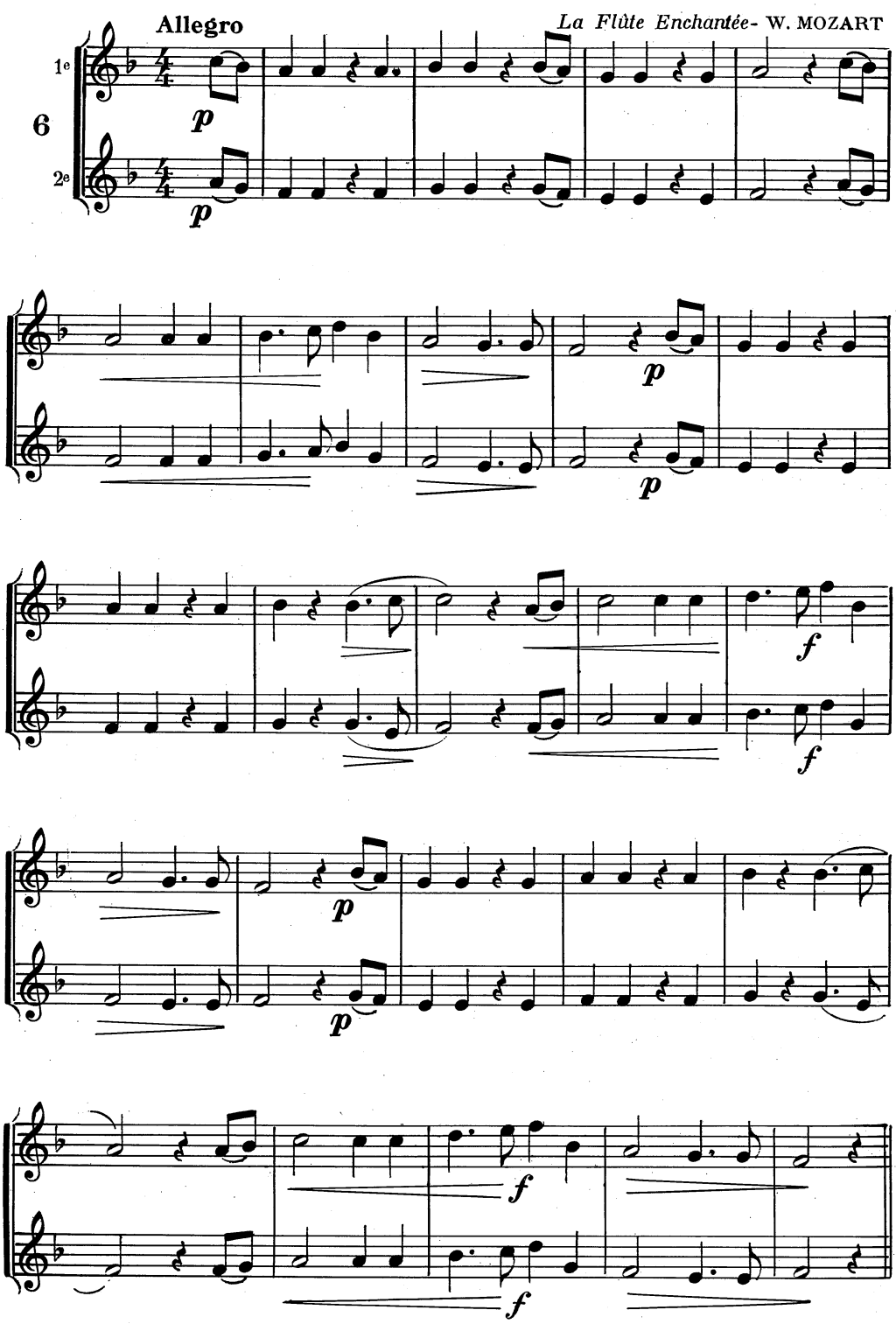
f


2
Allegretto
BEETHOVEN
p


3
Animato
SCHUMANN


4
Allegro
Air populaire portugais
1
2


5
Allegretto amoroso
Air polonais
mf


Allegro
La Flûte Enchantée - W. MOZART
1e
2e
6
p
p
p
p
p
p
f
f
f
f

La croche pointée

Dans certains cas, les nécessités de la phrase musicale exigent un rythme particulier, représenté par un son durant seulement 3/4 de temps, suivi d'un autre plus court qui ne dure qu'1/4 de temps, l'addition des 2 formant un temps complet.

C'est encore le point, qui cette fois placé après la , permettra cette durée nouvelle dont voici la figure rythmique :

C'est ce qu'on appelle le *rythme brisé,* rythme caractéristique des *Rondes Populaires* et des *Marches*.

Il est possible de l'inverser, c'est-à-dire d'écrire la avant la

Ces deux formules sont appliquées dans les exemples ci-dessous.

Exemples:

Mazurka (Op. 68 nº 3) - CHOPIN

etc.

Scènes d'enfant (nº 1) - SCHUMANN

etc.

Menuet de la Symphonie à la Reine - HAYDN

etc.

EXERCICES

1 *Mélodie populaire*

2

Allegro

MOZART

p

1

2

3

Adagio

Air populaire portugais

1e

2e

4

Très modéré

Allemagne

CHANT

ROTISSEUR DE CHATAIGNES

Paroles de E. MONOD

Chanson tessinoise
Harmonisation de J. BURDET

lento espressivo sostenuto

p

1. Voi-ci no-vembre Aux brumes len-tes, Il est ve-
2. La nei-ge tom-be Et les châ-tai-gnes Ouvrent leur
3. Les jours si sombres Des ci-tés froides Me rendent

p

1. Voi-ci no-vembre Aux brumes len-tes, Il est ve-
2. La nei-ge tom-be Et les châ-tai-gnes Ouvrent leur.
3. Les jours si sombres Des ci-tés froides Me rendent

-nu, le temps des mar-rons, Fau-dra pas-ser le Go-
cœur sur mon bra-se-ro. Chau-de sen-teur rem-plit
tris-te loin du pa-ys. Les mar-rons chauds font la

-nu, le temps des mar-rons, Fau-dra pas-ser le Go-
cœur sur mon bra-se-ro. Chau-de sen-teur rem-plit
tris-te loin du pa-ys. Les mar-rons chauds font la

-thard sau-va-ge, Passer l'hi-ver loin du Tes-sin.
l'air des ru-es: Ain-si je rêve à mon Tes-sin.
joie des fou-les, Et c'est du pain pour mes pe-tits

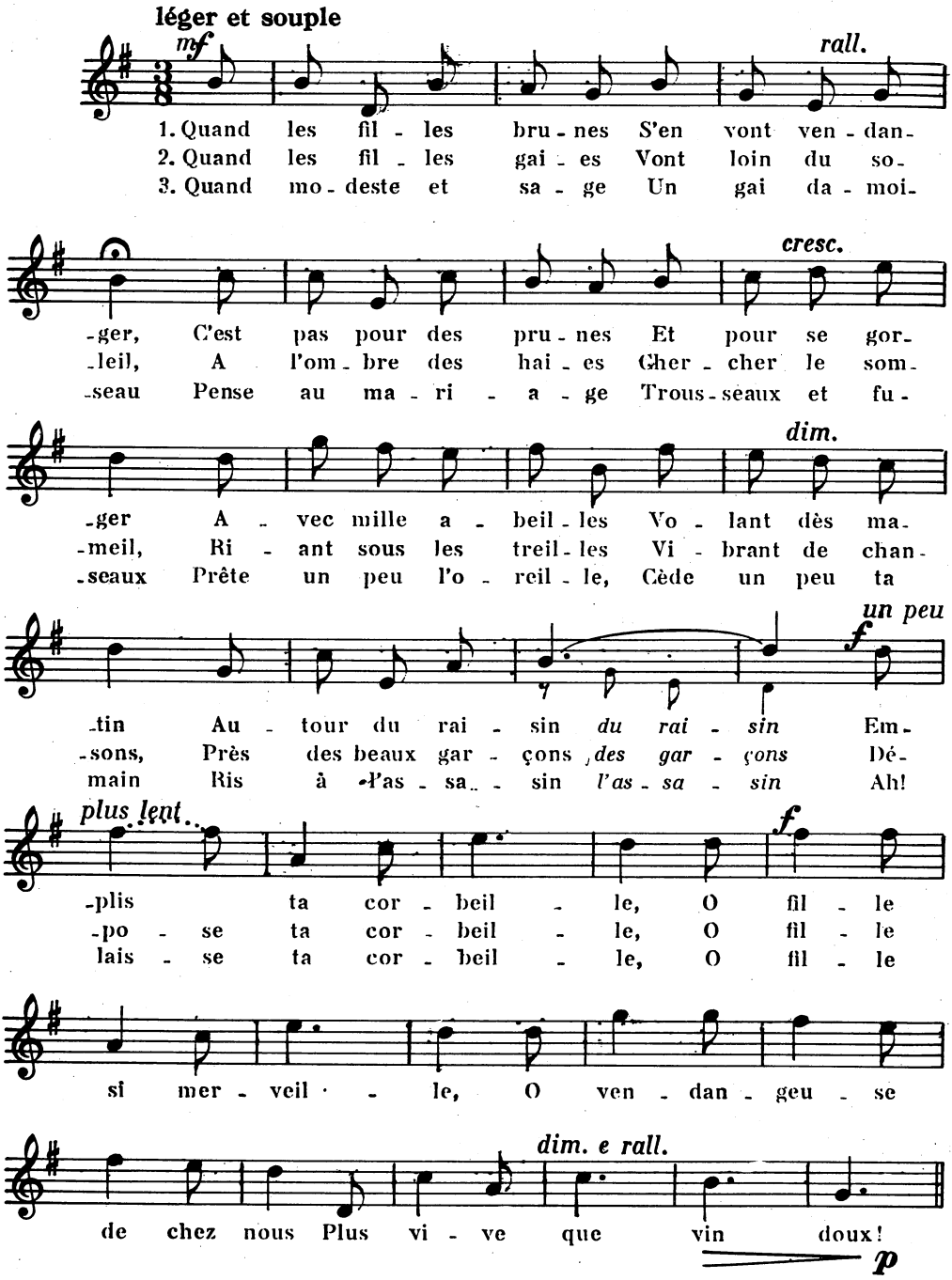
-thard sau-va-ge, Passer l'hi-ver loin du Tes-sin.
l'air des ru-es: Ain-si je rêve à mon Tes-sin.
joie des fou-les, Et c'est du pain pour mes pe-tits

Avec autorisation des Editions Hug & Co, Zurich

LES VENDANGEUSES

Paroles de
J. GRAVEN

G. HAENNI
& J. GRAVEN



Avec autorisation de M. G. HAENNI, Sion

HISTOIRE

LE MOYEN-AGE *(suite)*

Troubadours et Trouvères

A ces chansons nées quelquefois spontanément du peuple qui, souvent, utilisait la ligne mélodique d'un chant religieux pour y adapter des paroles profanes, allaient succéder des pièces musicales plus savantes, œuvres de seigneurs, et aussi d'artistes de moindre condition, à la fois poètes et musiciens, plus cultivés que les Ménestrels et que l'on désigne sous le nom de *Troubadours* ou *Trouvères* suivant qu'ils étaient du Midi ou du Nord, qu'ils écrivaient en langue romane d'oc ou d'oïl.

Ils composaient eux-mêmes les paroles et, pour la plupart, la musique de leurs chansons qui, d'une forme plus châtiée, plus raffinée que les chansons populaires primitives, étaient enseignées dans les écoles de *Ménestrandie* afin d'être ensuite diffusées dans tout le pays. Elles étaient d'inspirations fort diverses :

Il y avait : Les chansons courtoises (chanson d'amour abstrait)

Les chansons politiques, satiriques (*Sirventes* des Troubadours)

Les chansons religieuses

Les plaintes funèbres (*planh* des Troubadours)

Les chansons à boire (chansons de table)

Les chansons épiques (récits de héros)

Les *pastourelles* - Les *chantefables* - Les *reverdies* (chansons de printemps)

Les *chansons de toile* (ou la protagoniste, généralement, coud, brode ou file)

Les *Caroles* ou *Baleries* (chansons à danser)

Les *Estampies* (danses d'origine provençale).

Les *Tensions*, les *Jeux Partis*, sortes de dialogues chantés qui, en se développant, devinrent les grands *Jeux*, considérés comme les premiers essais de théâtre chanté dont il sera parlé plus loin.

Les *Troubadours* se sont fait connaître avant les *Trouvères*, tout au début du XIIe siècle. Voici, parmi les plus célèbres des uns et des autres, quelques noms :

Troubadours : Guillaume de Poitiers (le plus ancien de tous), Marcabru, Jaufre Rudel, Bertran de Born, Bernart de Ventadour, Arnaud Daniel, Guiraut de Borneil, Gaucelin Faidit (auteur du *planh* sur la mort de Richard Cœur-de-Lion, dont la mélodie a été adaptée par l'Eglise au *Parce Domine*), la Comtesse de Die, Raimbaut de Vaqueyras, Peire Cardenal, Guiraut-Riquier (le dernier des troubadours).

Trouvères : Chrétien de Troyes, Gautier d'Epinal, Blondel de Nesle, Conon de Béthune, Gacé-Brulé, Colin Muset, Thibaud de Champagne, Jean Bretel, Hugue de Lusignan, Jean de Brienne, Charles d'Anjou, Adam de la Halle.

La bataille de Muret, en 1213 (Croisade contre les Albigeois), marqua en France la fin des *troubadours*. Plusieurs d'entre eux se réfugièrent en Aragon, en Castille et en Italie. Après cette date ce furent les *trouvères*, et leurs successeurs en poésie, qui firent prévaloir peu à peu la langue d'oïl.

7

THÉORIE

MESURES COMPOSÉES
à temps ternaires

La ♩ est l'unité de temps des mesures à $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$. Si nous la divisons en 2 parties égales nous obtenons ♫ 2 croches par temps. Ces mesures sont donc à temps *Binaires* (divisibles par 2) ; on les appelle aussi *Mesures Simples.*

Mais en solfiant les exemples ci-dessous nous constaterons qu'il existe une autre catégorie de mesures dans lesquelles le fractionnement des temps est différent.

Exemples:

MENDELSSOHN

Battre à 2 temps

La Moldava - F. SMETANA

Battre à 2 temps

etc.

Qu'avons-nous constaté ?

1) Il y a division du temps en 3 parties égales : 3 ♪, nous sommes donc en présence de temps *Ternaires*.

2) Ce n'est plus la ♩ qui est l'unité de temps, mais la ♩. (noire pointée).

3) A ces mesures nouvelles correspondent des chiffrages nouveaux.

Sachant que le chiffre 8 représente la ♪

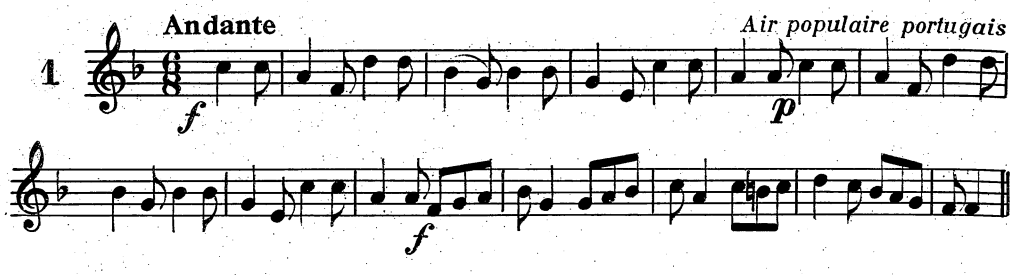
nous traduirons $\frac{6}{8}$ par mesure à 6 ♪
» » $\frac{9}{8}$ » » » 9 ♪
» » $\frac{12}{8}$ » » » 12 ♪

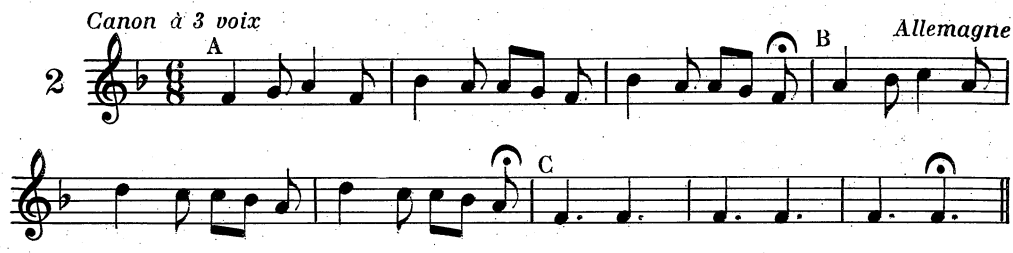
Ces nouvelles mesures à temps ternaires se nomment *Mesures Composées.*

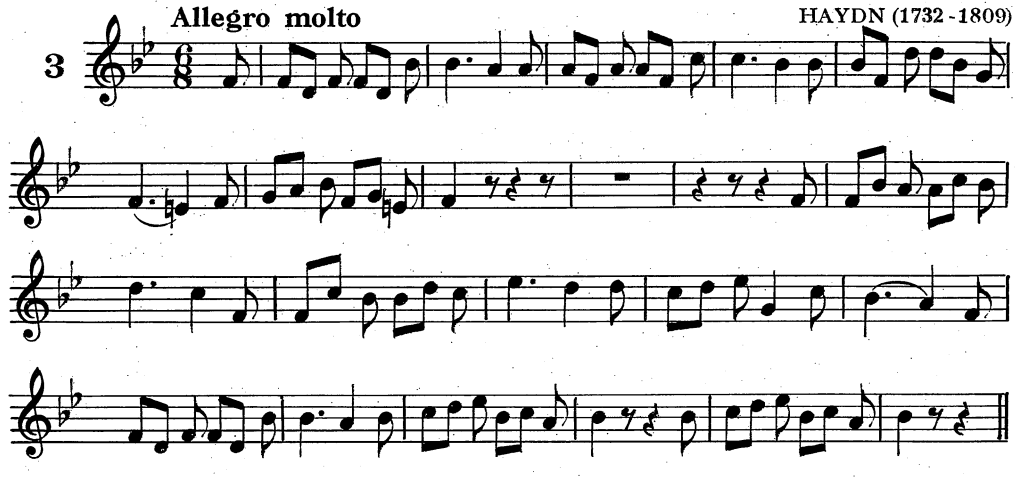
Tableau des Mesures Simples et Composées correspondantes :

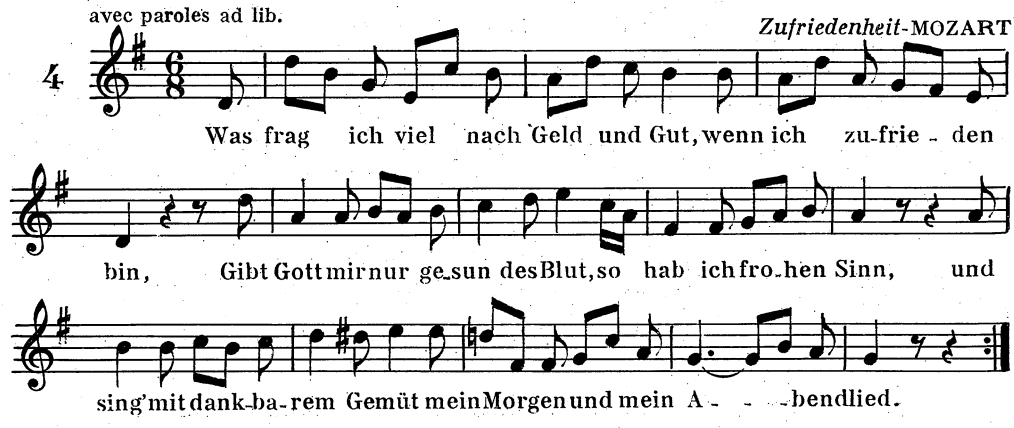
Mesures Simples (binaires)		*Mesures Composées (ternaires)*
$\frac{2}{4}$	qui se bat à **2 Temps** correspond à	$\frac{6}{8}$
$\frac{3}{4}$	» » » » **3** » » »	$\frac{9}{8}$
$\frac{4}{4}$	» » » » **4** » » »	$\frac{12}{8}$

EXERCICES


1
Andante
Air populaire portugais
f
p
f


2
Canon à 3 voix
A
B
Allemagne
C


3
Allegro molto
HAYDN (1732-1809)


avec paroles ad lib.
4
Zufriedenheit-MOZART
Was frag ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zu-frie - den
bin, Gibt Gott mir nur ge-sun des Blut, so hab ich fro-hen Sinn, und
sing' mit dank-ba-rem Gemüt mein Morgen und mein A - - -bendlied.

CHANT

ALLONS DANSER SOUS LES ORMEAUX
(LE DEVIN DU VILLAGE)

Texte et Musique de
J.- J. ROUSSEAU

env. 104=♩.

Allons dan-ser sous les - or-meaux A - ni-mez-vous jeu-nes fil-

FIN

-let - tes Allons danser sous les - ormeaux Galants prenez vos cha - lu-meaux.

Ré-pé-tons mil - le chan - son - net - tes Et pour a - voir le cœur joy-

-eux Dan-sons a-vec nos a - moureux mais n'y res-tons jamais seu-let-tes

LE PETIT JARDIN D'AMOUR

Allegretto

Belgique

Un si beau bouquet de fleurs, à qui le don - ne-rais-

je? A mam'sell' qui tient sa main, Ce beau présent lui f'rai - je. Sau-

-tez, Dan - sez, Mad'moiselle, entrez dans la danse Et fait's si bien la ré - vé-

-rence A cell' que vous ai-mez le mieux, A cell' que vous ai-mez le

mieux 1. Met-tez - vous à g'noux Dans ce pe - tit jar-din d'a-
2. Puis em - bras - sez vous Dans ce pe - tit jar-din d'a-
3. Puis bais - sez vos yeux Dans ce pe - tit jar-din d'a-
4. Puis al - lez en plac' Dans ce pe - tit jar-din d'a-

-mour, Met-tez - vous à g'noux Dans ce pe - tit jar-din d'a - mour.
-mour, Puis em - bras - sez - vous Dans ce pe - tit jar-din d'a - mour.
-mour, Puis bais - sez vos yeux Dans ce pe - tit jar-din d'a - mour.
-mour, Puis al - lez en plac' Dans ce pe - tit jar-din d'a - mour.

HISTOIRE

LE MOYEN-AGE

Les Divertissements Profanes

Parallèlement aux formes de théâtre d'inspiration religieuse telles que Drames liturgiques, Mystères, Miracles, (sujet qui a été abordé dans une des dernières leçons du 1er livre) des *Divertissements profanes* issus des *Tensons* et des *Jeux-Partis*, gagnaient les faveurs d'un public soucieux de se distraire avec des spectacles moins austères que ceux qui traitaient des grands mystères de la Foi.

Le *Jeu*, parmi les formes de spectacle profane, est un de ceux qui connurent la plus grande vogue. Conçu pour être interprété par plusieurs personnages, il comporte des dialogues parlés, des airs à la mode, des chansons originales et aussi des danses.

Sujet mi-sentimental, mi-bouffon, dans lequel on trouve également des éléments pittoresques, satiriques et quelquefois fantastiques.

Lointain ancêtre de ce qui sera plus tard la forme *Opéra-Comique*, le *Jeu* présente aussi quelques analogies avec nos modernes *revues* : même caractère léger, brillant, satirique, scènes nombreuses, même alternance du *parlé* du *chanté* et du *dansé*.

Adam de la Halle, trouvère né à Arras au XIIIe siècle, est l'auteur de plusieurs *Jeux* célèbres : *Le Jeu de la Feuillée*, *Le Jeu de Robin et Marion*.

Le Moyen Age connaissait encore d'autres formes de divertissements profanes dans lesquelles la musique jouait un rôle de plus ou moins grande importance :

1) *Les Farces*, petites pièces où l'élément comique domine.
   ex. : *La Farce de Maître Pathelin*.
2) *Les Soties*, d'esprit satirique et critique.
   ex. : *Sotie du Prince des Sots*.
3) *Les Moralités*. La satire y apparaît aussi, mais les intentions sont souvent moralisatrices.
   ex. : *Condamnation des Banquets*.
4) *Les Mascarades*. Les acteurs sont affublés de masques.
5) *Les Mômeries*, cortèges burlesques.
6) *Les Entremets*, pantomimes exécutées au milieu des banquets.
7) *Les Tournois*, sortes de parades militaires dans lesquelles les Chevaliers simulaient des combats.
8) Enfin les grands *Cortèges* avec chars nombreux somptueusement décorés, personnages costumés, chantant, dansant, jouant des instruments de musique les plus bruyants, analogues aux cortèges de Mi-Carème qui ont encore du succès de nos jours dans certaines contrées en France et à l'Etranger.

De ces divertissements populaires devaient naître plus tard, deux formes de spectacle :

La Comédie, issue de la *Farce* et de la *Sotie*.

Le Ballet de Cour, issu de l'*Entremet*.

Si la musique est absente de la *Comédie*, elle est, par contre, un des éléments très importants du *Ballet de Cour*, spectacle aristocratique d'une grande richesse et qui devait tenir pendant près de trois siècles une place considérable dans la vie artistique de notre pays.

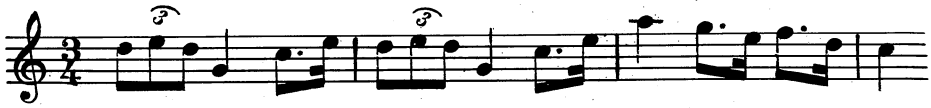
8

THÉORIE

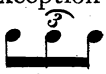
LE TRIOLET ET LE DUOLET

Si on solfie la phrase musicale ci-dessous :

Mazurka (Op. 7 nº 5) - CHOPIN



on constate que le 1er temps de la 1ere et la 2e mesure est composé de 3 ♪ Est-ce une erreur? Non. Il est parfaitement admis d'introduire une division *Ternaire* du temps dans une mesure simple (à temps binaire) comme c'est le cas ici.

Cette exception rythmique se nomme : *Triolet* et s'indique de la manière suivante : 

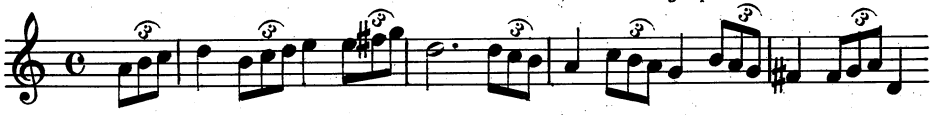
Le contraire se produit aussi : introduction d'un fragment *Binaire* dans une mesure composée (à temps ternaire) c'est ce qu'on appelle le *Duolet* ainsi indiqué

Résumons: On nomme *Triolet* une figure rythmique *Ternaire* qu'on rencontre dans une mesure à temps binaire et *Duolet* une figure rythmique *Binaire* qu'on rencontre dans une mesure à temps ternaire.

EXERCICES

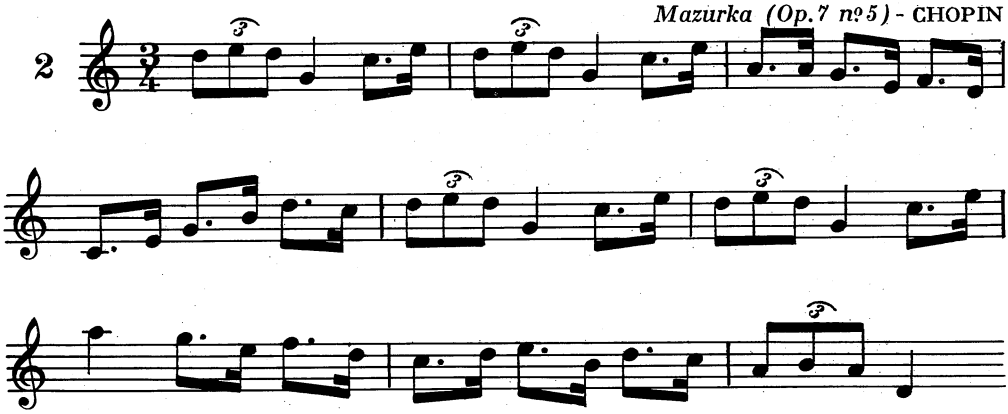
Final 5e Symphonie-BEETHOVEN

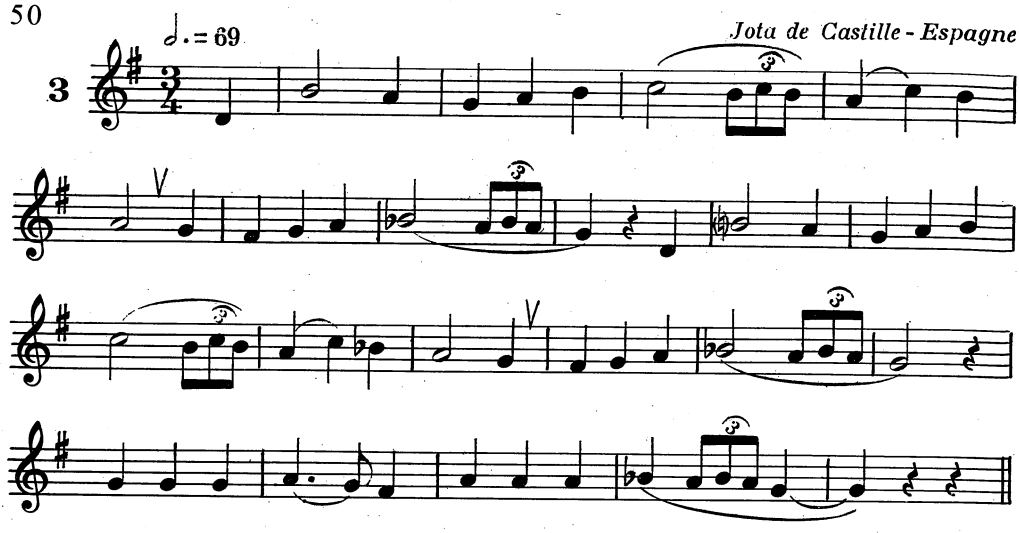
1

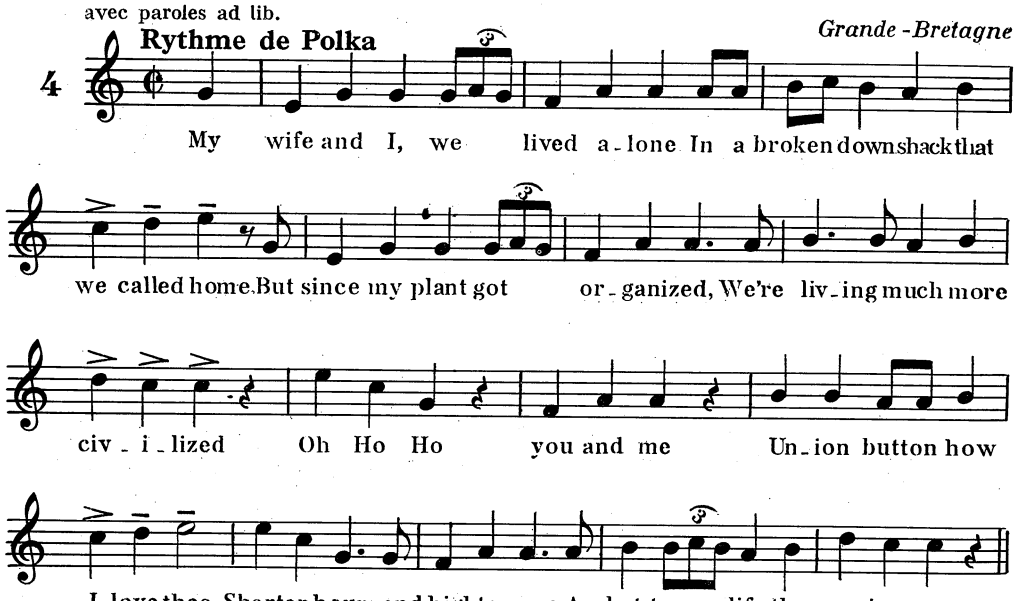


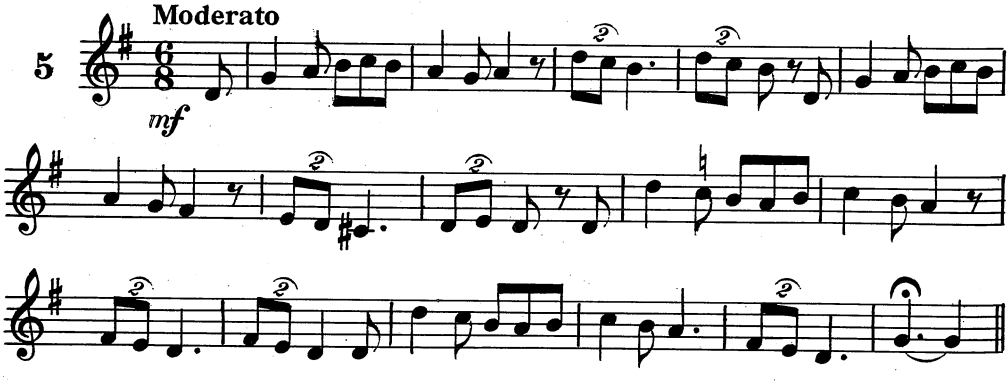
Mazurka (Op. 7 nº 5) - CHOPIN

2

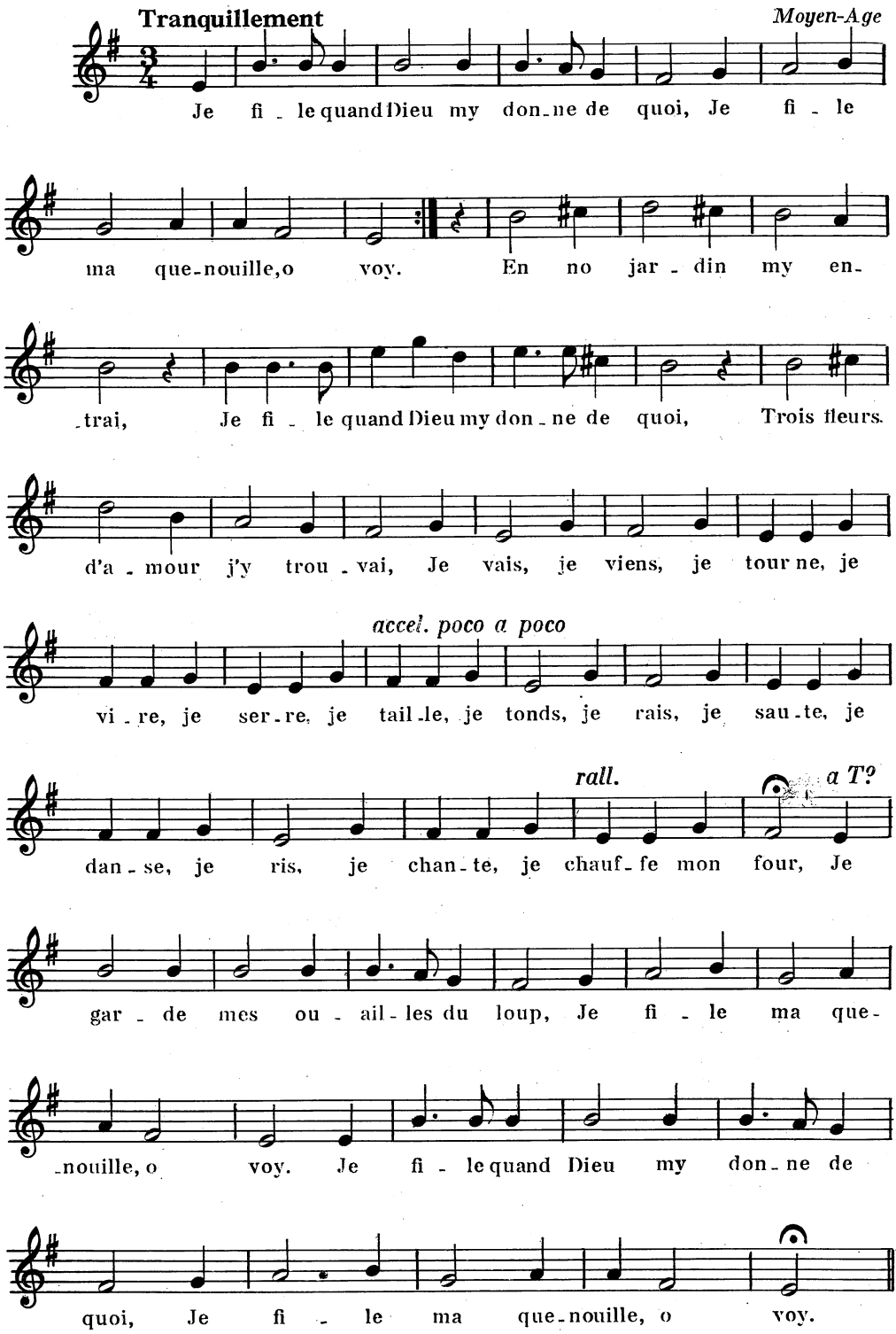



3
♩. = 69
Jota de Castille - Espagne


avec paroles ad lib.
Rythme de Polka
Grande - Bretagne
4
My wife and I, we lived a - lone In a broken down shack that
we called home. But since my plant got or - ganized, We're liv - ing much more
civ - i - lized Oh Ho Ho you and me Un - ion button how
I love thee Shorter hours and highter pay A bet - ter life the un - ion way.


Moderato
5
mf

CHANSON DE TOILE



HISTOIRE

LA NOTATION MUSICALE

La notation musicale gréco-romaine était représentée par des *lettres* ; les premiers chants d'église de notre ère se transmettaient oralement et n'étaient pas notés. Mais vers le VIe siècle, ces chants devenant trop nombreux, il fallut recourir à des signes pour les mieux retenir et ce fut l'apparition de l'écriture *neumatique* (voir 9e leçon du Livre I).

Puis, au Xe siècle, un copiste eut l'idée, pour faciliter la lecture des *Neumes*, de tracer des lignes portant un son fixe : une ligne rouge pour le FA, une jaune pour le DO, une autre pour le LA ; plus tard on en ajouta une 4e et c'est là l'origine de notre portée actuelle et des clefs qui nous indiquent la place exacte des notes sur cette portée.

Quant aux noms des notes, c'est seulement au XIe siècle que l'appellation actuelle leur fut donnée. On en attribue l'idée à un moine italien *Gui d'Arezzo* qui imagina, pour faciliter à ses élèves l'étude de l'*Hymne à Saint Jean*, de leur faire désigner les sons de l'échelle vocale par la première syllabe de chaque vers de cet hymne.

Ce qui donna ceci : *Ut* queant laxis
*Re*sonare fibris (1)
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*So*lve polluti
*La*biri reatum
*S*ancte *J*oanne
Si/

Le *Si* (initiales de Sancte Joanne) ne fut désigné que beaucoup plus tard, vers le XVIe siècle.

Le nom *Ut* se transforma en *Do* seulement au XVIIe siècle. De nos jours, on emploie l'un et l'autre. Le *Do* sert pour solfier, l'*Ut* pour indiquer les tons et les clefs. C'est un musicien florentin, J.-B. Doni, qui eut l'idée de prendre la première syllabe de son nom pour remplacer *Ut* en solfiant. Il est préférable, en effet, que le nom de chaque note soit composé d'une consonne suivie d'une voyelle.

(1) La lettre *e* en latin se prononce *é*

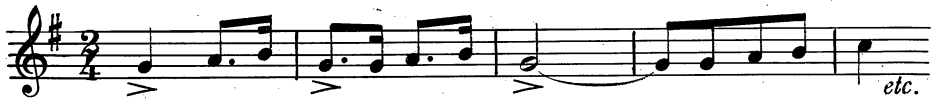
THÉORIE

ACCENTUATION DES TEMPS

Accentuation normale : temps forts, temps faibles

En écoutant une musique militaire rythmer ce que l'on nomme un *défilé,* on remarque aisément la différence *d'accentuation des temps.*

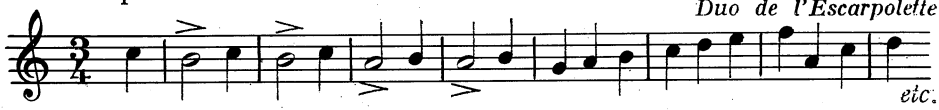
Exemple selon la célèbre marche *Sambre et Meuse.*



Nous sommes ici tentés de compter en écoutant cette musique: *Une* deux, *Une* deux, *Une* deux, en accentuant 1 temps sur deux.

Autre exemple :

Duo de l'Escarpolette



Il s'agit là d'une célèbre Valse extraite de "Véronique" d'A. Messager.

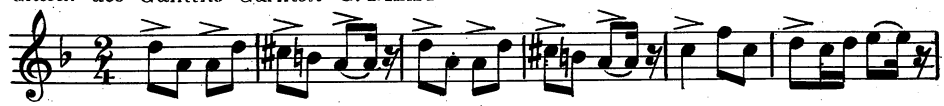
Que ce soit la Marche à 2 temps, ou la Valse à 3 temps, une même constatation s'impose Les temps d'une mesure ne sont pas d'égale importance, non pas au point de vue durée, mais au point de vue *accentuation.*

Il y a donc des *temps forts* et des *temps faibles* qui se succèdent dans chaque mesure de la façon suivante:

				1	**2**	**3**	**4**
Mesure	à	**2**	temps :	*Fort*	Faible	—	—
»	»	**3**	»	*Fort*	Faible	Faible	—
»	»	**4**	»	*Fort*	Faible	1/2 fort	Faible

De ce 1er principe il en découle un second : si le temps est divisé en deux (2 𝅘𝅥𝅮) c'est la 1e *croche,* 1e moitié du temps, qui sera accentuée.

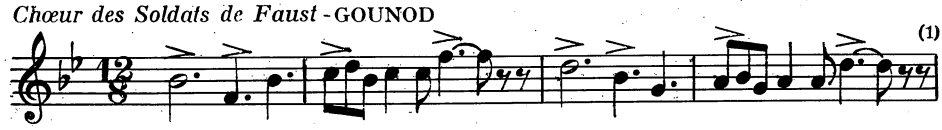
Chœur des Gamins-Carmen - G. BIZET



Très souvent pour renforcer cette notion d'accentuation, on place un petit signe > au-dessus de la note fixant le temps qui doit être le plus *marqué.*

Aux deux exemples précédents, ajoutons ce 3e qui est écrit dans la mesure composée à 4 temps ($\frac{12}{8}$) et dans lequel la notion temps forts, temps faibles est particulièrement sensible.

Chœur des Soldats de Faust - GOUNOD

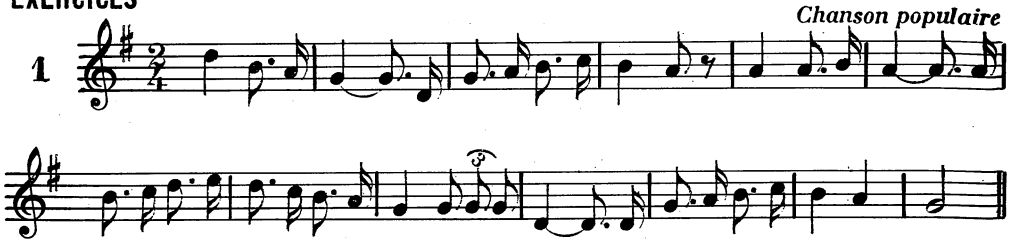


(1) Publié avec l'autorisation des Editions Choudens, Paris

EXERCICES

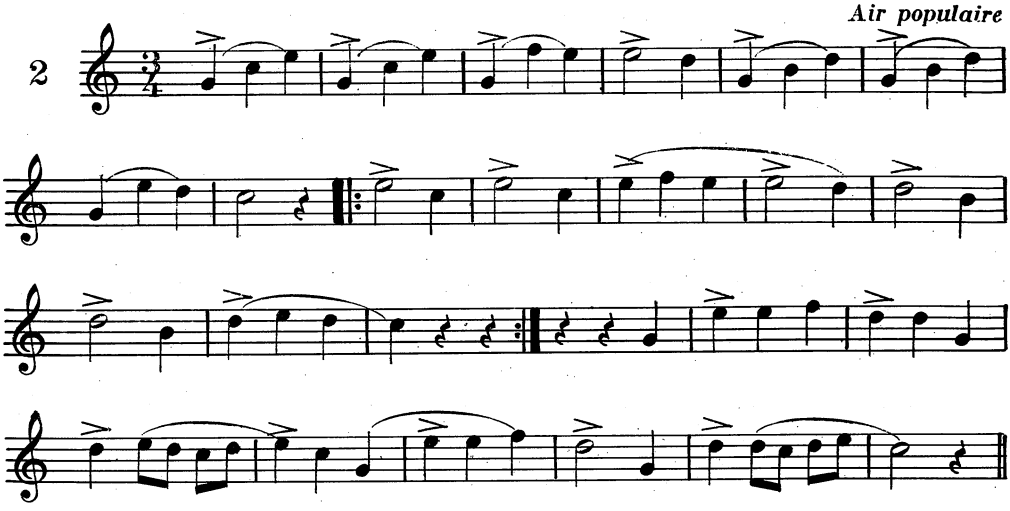
Chanson populaire

1

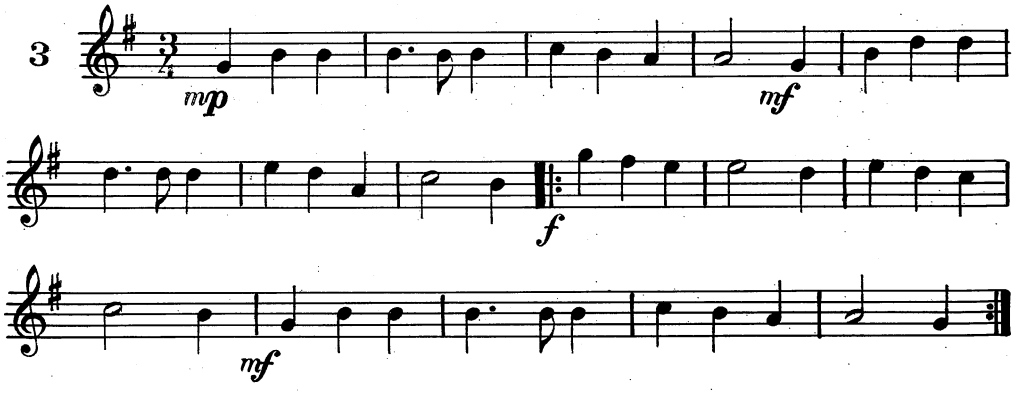


Air populaire

2

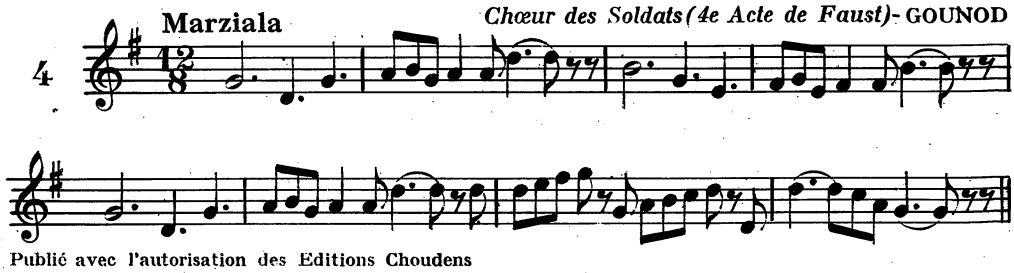


3



Chœur des Soldats (4e Acte de Faust) - GOUNOD

4 **Marziala**



Publié avec l'autorisation des Editions Choudens

CHANT à apprendre en solfiant

VOISIN, D'OÙ VENAIT CE GRAND BRUIT

(Noël Angevin du XVe siècle)

Harmonisé par
A.M. DAUTREMER

1. Voi - sin d'où ve - nait ce grand bruit
2. Quoi don Co - lin, ne sais - tu pas
3. Al - lons donc ber - gers il est temps,
4. Char - lot lui porte un a - gne - let,

1. Voi - sin d'où ve - nait ce grand bruit
2. Quoi don Co - lin, ne sais - tu pas
3. Al - lons donc ber - gers il est temps,
4. Char - lot lui porte un a - gne - let

Qui m'a ré - veil - lé cet - te nuit, Et tous ceux de mon voi - si -
Qu'un Dieu vient de naître i - ci - bas, Qu'il est cou - ché dans une é -
Al - lons lui por - ter nos pré - sents, Et lui fai - re la ré - vé -
Son pe - tit fils un pot de lait, Et deux moi - neaux dans u - ne

Qui m'a ré - veil - lé cet - te nuit,
Qu'un Dieu vient de naître i - ci - bas,
Al - lons lui por - ter nos pré - sents,
Son pe - tit fils un pot de lait,

- na - - - - - - - - - - - ge Nous é - tions tous en
- ta - - - - - - - - - - - ble, Qu'il n'a ni lan - ge,
- ren - - - - - - - - - - - ce. Voy - ez com - me Jean -
ca - - - - - - - - - - - ge, Ro - bin lui por - te

Et tous ceux de mon voi - si - na - ge Nous é - tions tous en
Qu'il est cou - ché dans une é - ta - ble, Qu'il n'a ni lan - ge,
Et lui fai - re la ré - vé - ren - ce. Voy - ez com - me Jean -
Et deux moineaux dans u - ne ca - ge, Ro - bin lui por - te

grand cou - roux D'en - ten - dre par - tout le vil-
ni ber - ceau, Et dans cet é - tat dé - plo-
-not y va, Sui - vons - le tous en di - li-
du gà - teau, Pier - rot lui por - te du fro-

grand cou - roux D'en - ten - dre
ni ber - ceau, Et dans cet
-not y va, Sui - vons - le
du gà - teau, Pier - rot lui

-la - ge, Sus, sus ber - gers Sus, sus ber - gers ré-
-ra - ble, L'on ne peut voir L'on ne peut voir rien
-gen - ce, Et nos trou - peaux, Et nos trou - peaux, lais-
-ma - ge, Et le gros Jean Et le gros Jean un

par tout le vil - la - ge Sus, sus ber - gers ré-
é tat dé plo ra - ble, L'on ne peut voir rien
tous en di - li - gen - ce, Et nos trou - peaux lais-
por - te du fro - ma - ge, Et le gros Jean un

-veil - lez - vous, Sus, sus ber - gers ré - veil - lez - vous.
de plus beau, L'on ne peut voir rien de plus beau.
-sons - les là Et nos trou - peaux lais - sons - les là.
pe - tit veau Et le gros Jean un pe - tit veau.

-veil - lez - vous Sus sus ber - gers ré - veil - lez - vous.
de plus beau, L'on ne peut voir rien de plus beau.
-sons - les là Et nos trou - peaux lais - sons - les là.
pe - tit veau Et le gros Jean un pe - tit veau.

2

Sans doute ce Divin Sauveur
Vient être comme nous, Pasteur,
Je veux lui porter ma houlette,
Ma panetière, aussi mon chien,
Mon tympanon et ma musette,
Mon flageolet
Mon flageolet s'il le veut bien. *(bis)*

3

Aprés avoir fait nos présents
Avec nos petits compliments,
Autour de lui, tous, en cadence,
Nous lui donnerons le bonsoir,
Et lui ferons la révérence,
Adieu poupon,
Adieu poupon, jusqu'au revoir. *(bis)*

THÉORIE

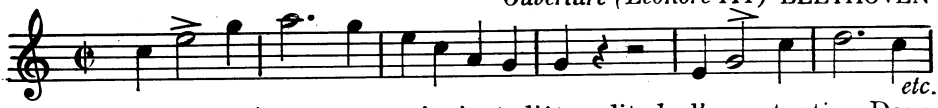
10

LA SYNCOPE - LE CONTRE-TEMPS

La Syncope régulière

En chantant la phrase ci-dessous :

Ouverture (Léonore III) BEETHOVEN

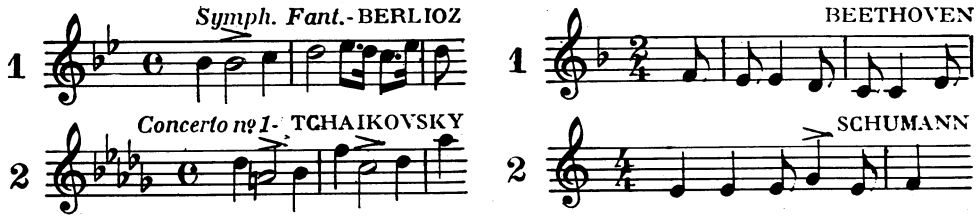


une contradiction apparaît avec ce qui vient d'être dit de l'accentuation. Dans la 1e mesure l'accentuation se fait sur le 2e temps, qui devrait normalement être temps faible ; et c'est le temps fort qui suit qui se trouve « escamoté » du fait de la prolongation du Sol attaqué sur le temps précédent.

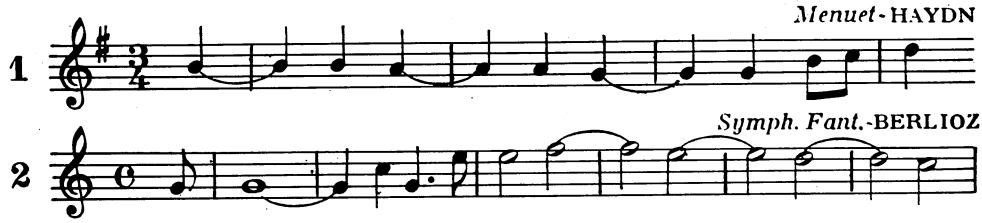
Ce rythme particulier qui résulte du déplacement de l'accentuation normale des temps se nomme *Syncope*.

La définition classique de la syncope est la suivante : On appelle Syncope le fait d'attaquer un son sur un temps faible ou sur la partie faible du temps (2e moitié), et de le prolonger sur un temps fort ou sur la partie forte du temps (1e moitié).

Ex. *Syncope de Temps* — *Syncope de moitié de Temps*

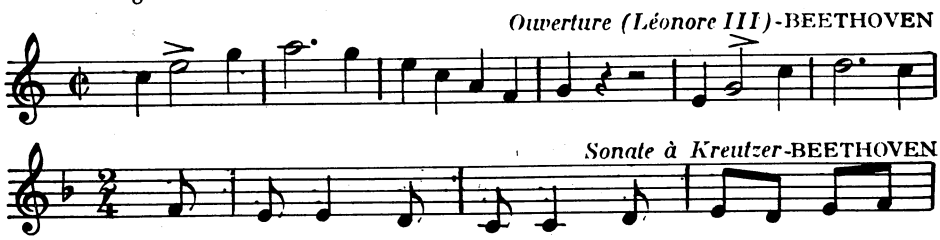


Le signe de liaison ⌒ est souvent nécessaire pour former une Syncope.



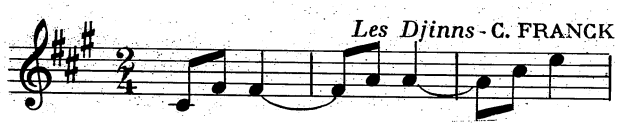
On distingue plusieurs catégories de Syncopes.

Syncope régulière : Celle qui vient d'être étudiée. Les valeurs qui la forment sont de durée *égale*.



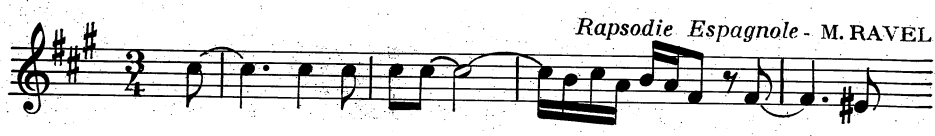
Syncope irrégulière : Ainsi nommée parce que formée de valeurs de durées *inégales* la 1e étant plus *longue* que la 2e.

Ex. :

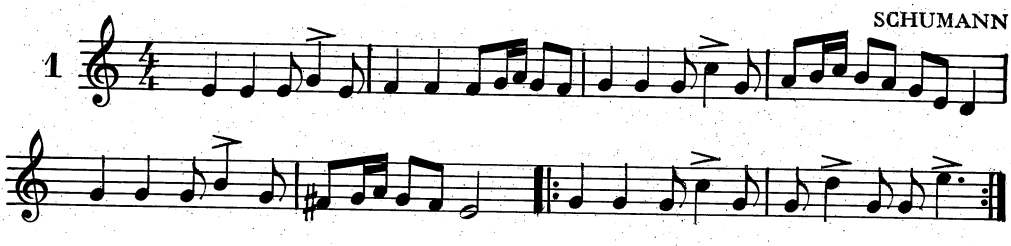


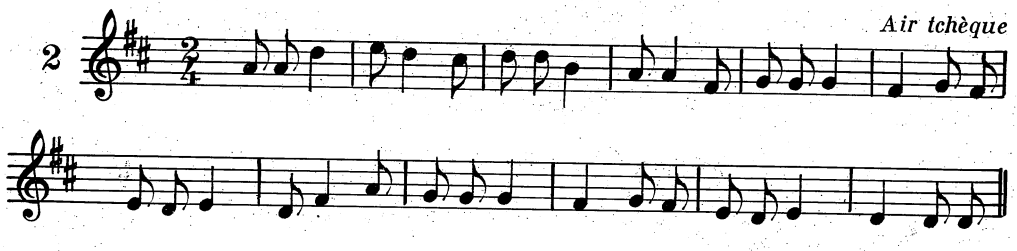
Syncope Boiteuse : Le contraire de la précédente : la 1e plus *courte* que la 2e.

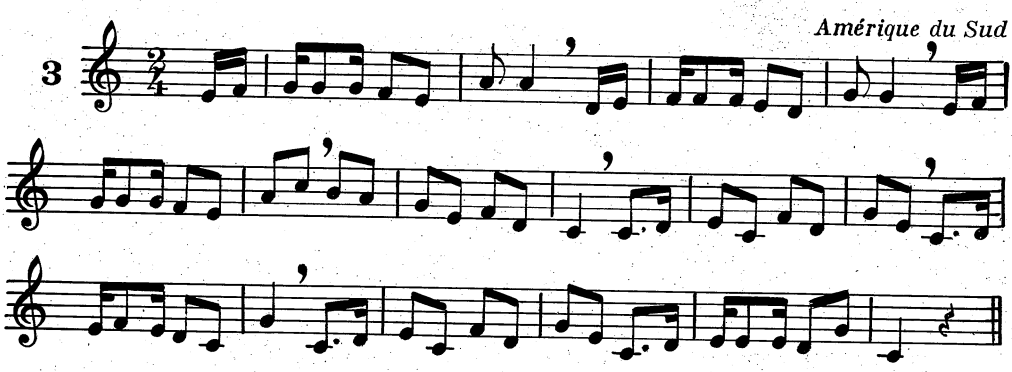
Ex. :



EXERCICES



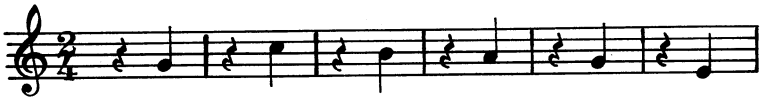




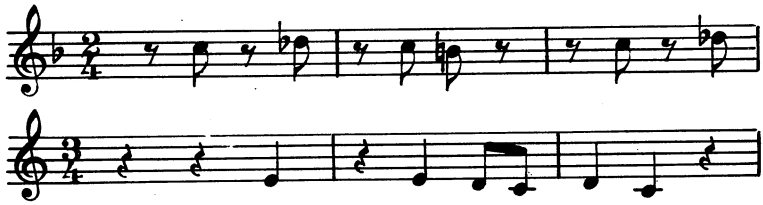
Le Contre-temps

Le Contre-temps, comme la Syncope, consiste en un déplacement de l'accentuation.

La différence d'avec la Syncope est que dans le Contre-temps, le son attaqué sur le temps faible est précédé d'un silence remplaçant le temps fort



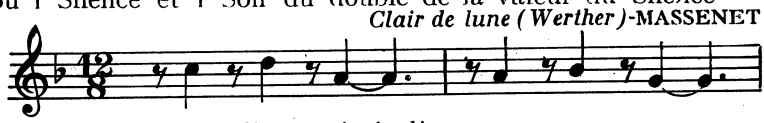
ou la partie forte du temps.



On constate par ces deux exemples que l'alternance : Silence-Son est régulière et continue.

Le Contre-temps se présente encore d'une manière différente : 1 Silence 2 Sons, ou 1 Silence et 1 Son du double de la valeur du Silence

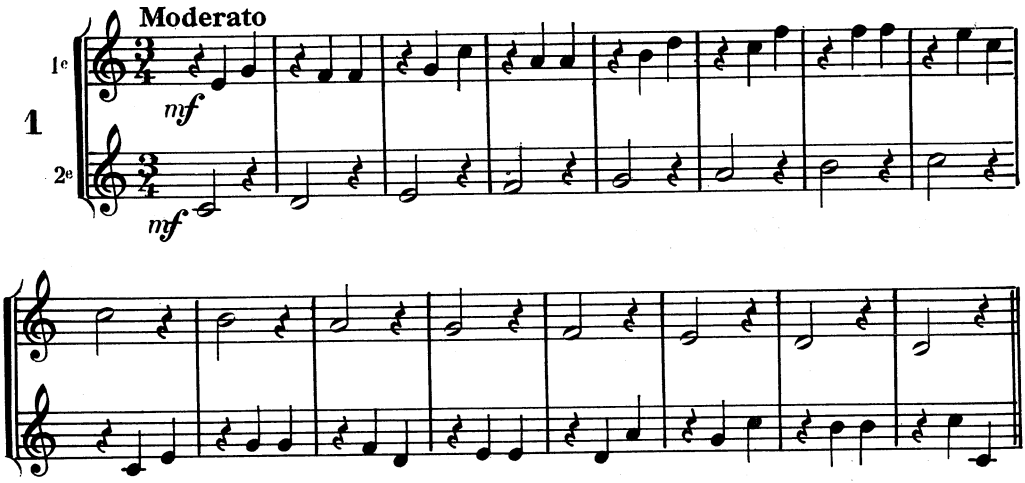
Clair de lune (Werther)-MASSENET

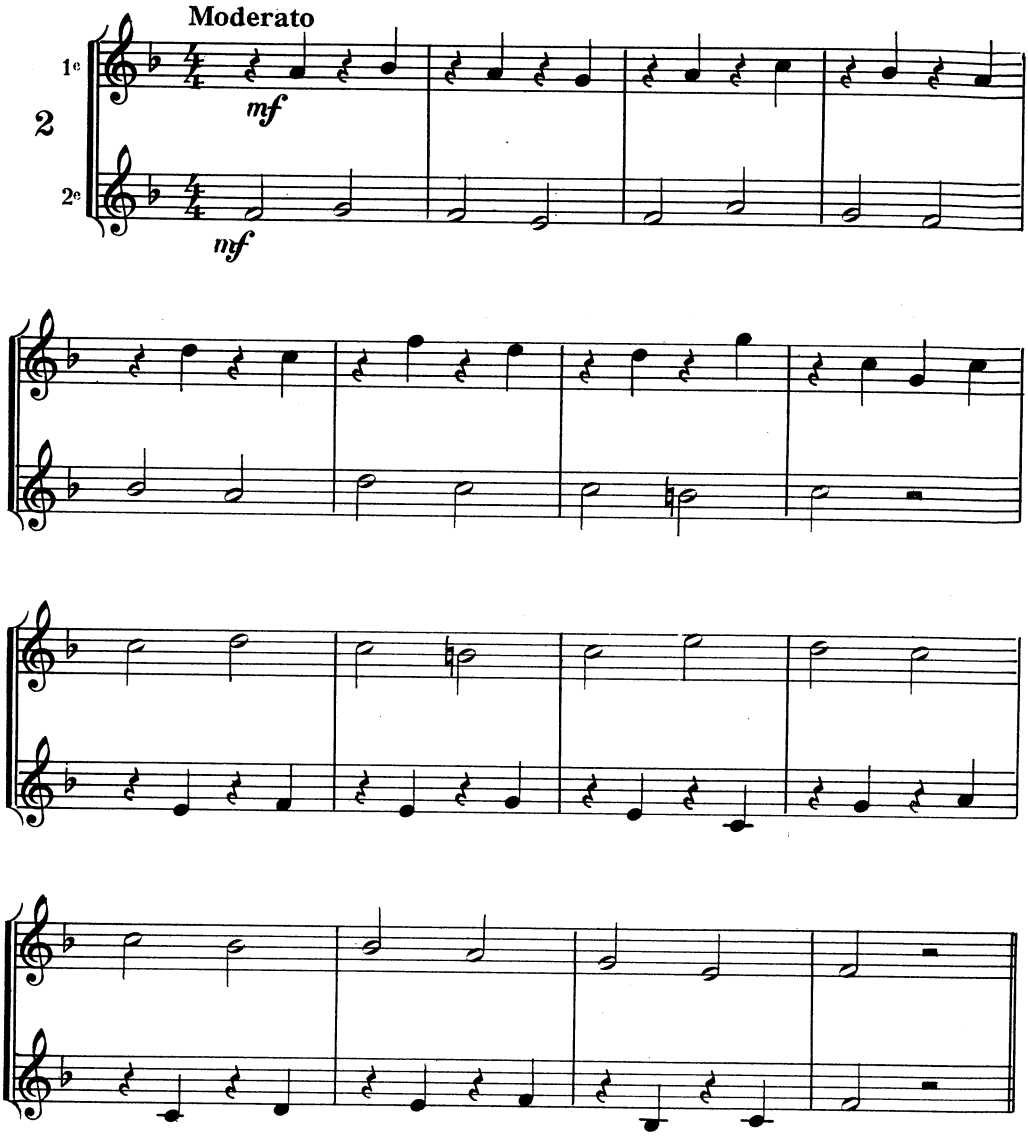


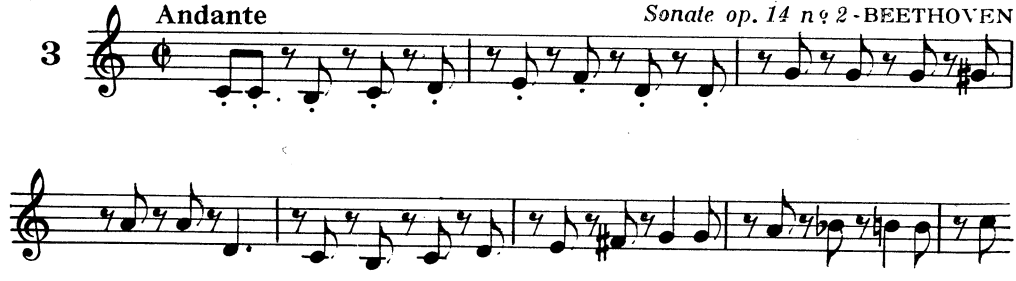
nous le nommerons Contre-Temps *irrégulier.*

Ces formules rythmiques *Syncope* et *Contre-Temps,* sont très en usage dans l'écriture de tous les temps, plus encore peut-être dans la musique contemporaine; mais on peut dire qu'elles représentent la trame rythmique indispensable à la musique de Jazz.

EXERCICES




Moderato
1e
2
mf
2e
mf

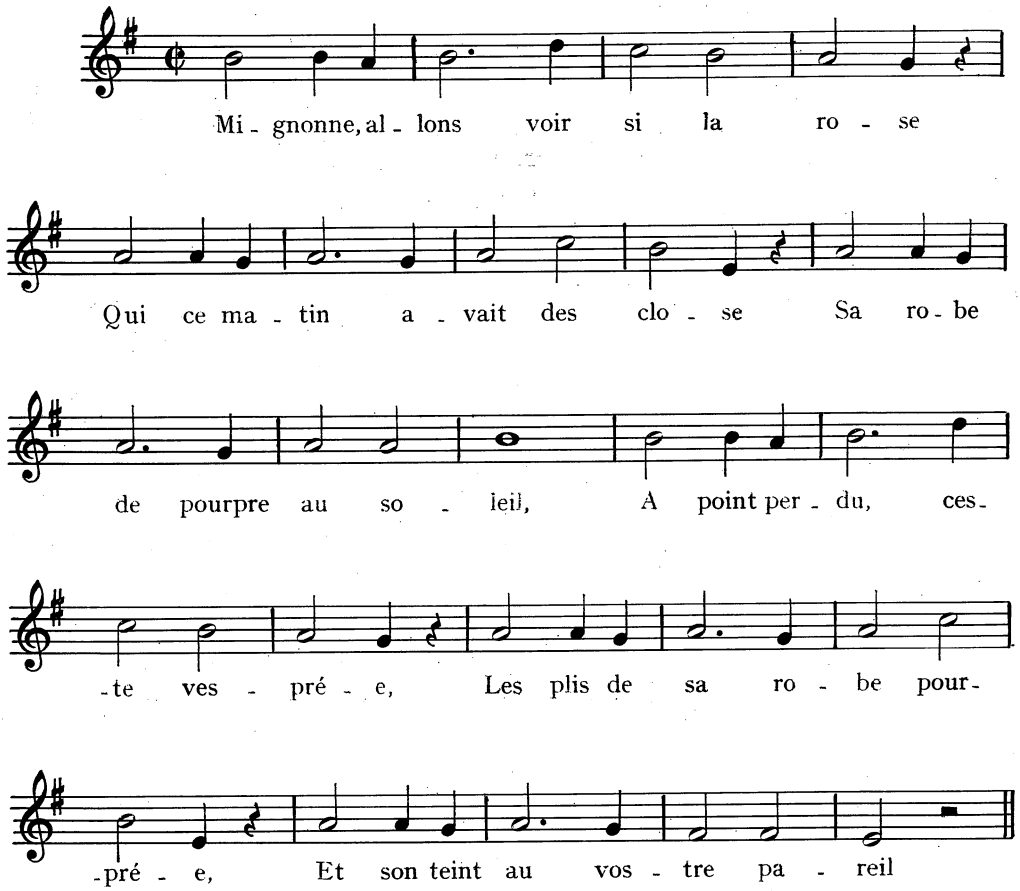

3
Andante
Sonate op. 14 n° 2 - BEETHOVEN

CHANT

MIGNONNE, ALLONS VOIR SI LA ROSE

Ode de RONSARD

attribuée à
Jean CHARDAVOINE
XVIe siècle



2

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Hélas! les beautés laissé choir!
Ha vrayment marastre est nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

3

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre age fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur, la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

HISTOIRE

LES DÉBUTS DE LA POLYPHONIE VOCALE

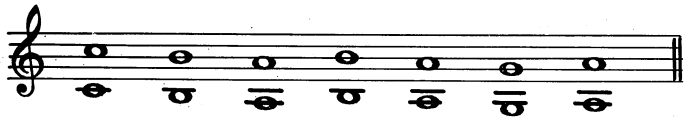
Vers la fin du IXe siècle, la *Polyphonie*, ou chant à plusieurs voix, fait son apparition dans la musique d'église.

Son origine vient de ce que la nature n'a pas doté tous les humains de la même voix. Les femmes, en effet, chantent à une distance d'octave au-dessus des voix d'hommes. De sorte qu'un chœur dans lequel hommes et femmes chantent à l'unisson (c'est-à-dire les mêmes notes) fait entendre la même mélodie à l'octave supérieure et à l'octave inférieure à la fois.

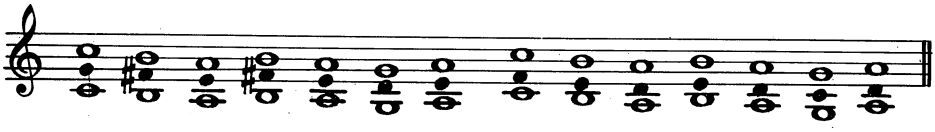
Ex.

Femmes

Hommes



D'autre part, les voix de femmes et d'hommes se divisant en voix graves, moyennes et aiguës, il en est résulté que les individus qui ne pouvaient chanter à la hauteur voulue, exécutaient cette mélodie à une quarte ou à une quinte supérieure ou inférieure.

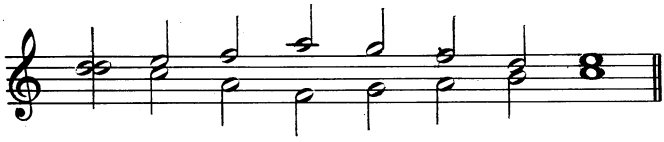


D'où le nom de *Diaphonie* (Dia Phonos - deux sons), pour désigner cette toute première forme de chant à 2 voix.

Ce sont des moines, en particulier Hucbald de Flandres, qui au début du Xe siècle contribuent par leurs recherches, leurs travaux, au développement de la Polyphonie dans la musique d'Eglise.

Dans la *Diaphonie*, comme dans l'*Organum*, forme similaire, les 2 voix suivent une courbe parallèle (voir ex. ci-dessus), mais un peu plus tard apparaîtra le *Déchant*, dans lequel les voix deviendront indépendantes, c'est-à-dire que les mouvements contraires et les croisements seront autorisés.

ex. :



Au XIIe siècle une 3e voix s'ajoute aux deux premières. A l'Organum primitif (duplum) succède l'*Organum triplum.*

Au déchant succède le *Conduit.*

En Angleterre, sous le nom de *Gymel,* apparaît une forme polyphonique qui utilise des Tierces et des Sixtes au lieu des quintes et des quartes de l'organum. En France, modifié et associé aux procédés d'écriture alors en usage, le gymel deviendra *Faux-Bourdon.* Toutes ces formes aboutiront au XIVe siècle à celle qui est considérée comme la plus savante, la plus parfaite des formes d'écriture polyphonique : *le Contrepoint.*

Les notes à cette époque étaient représentées par des points, placés les uns contre les autres, d'où ce nom de *Contrepoint* (punctum contra punctum).

C'est à la fin du XIIe siècle que la Polyphonie vocale prit une place de plus en plus importante dans la musique d'église, sans toutefois supplanter le chant grégorien ou plain-chant, toujours pratiqué dans les offices religieux.

Des écoles ou *maîtrises,* attachées à certaines cathédrales, enseignèrent cet art nouveau à l'écriture de plus en plus savante.

L'Ecole de Notre-Dame de Paris (1150-1330) fut une des plus célèbres. Parmi les *maîtres* qui l'illustrèrent citons : *Léonin* et *Pérotin le Grand,* son disciple, ainsi que *Adam de la Halle,* dit le Bossu d'Arras, auteur du *Jeu de Robin et de Marion* déjà mentionné. Cette période (XIIe et XIIIe siècles) correspond à l'*Ars Antiqua*

Pendant tout le Moyen Age, les contrapuntistes se gardèrent toujours d'employer l'intervalle de *triton* (4e augmentée) qui sera étudié bientôt. Cet intervalle, ainsi dénommé parce qu'il comprend trois tons entiers, semblait très dur à l'oreille des musiciens que nous appelons les *Primitifs médiévaux.* Ils désignaient cet intervalle par le nom de *diabolus in musica* (le diable en musique), car ils ne pouvaient prévoir que ce fameux *triton* était précisément la clef merveilleuse qui, quelques siècles plus tard, allait faire découvrir le secret des modulations, sans lesquelles le langage musical perdrait beaucoup de sa valeur.

11

THÉORIE

LE TON ET LES DEMI-TONS

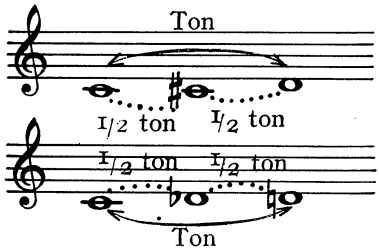
Dans la 2e leçon de ce Livre, nous avons vu que le mot *Ton* peut avoir deux significations.

Dans certains cas, il signifie : *Tonalité*, dans d'autres : *distance entre deux sons conjoints*.

C'est ce ton, mesure de distance, que nous allons examiner plus en détail.

De Do à Ré il y a 1 ton.

Est-ce la plus petite distance d'un son à l'autre ? Non, car entre ces 2 sons, il y a place pour un son intermédiaire.

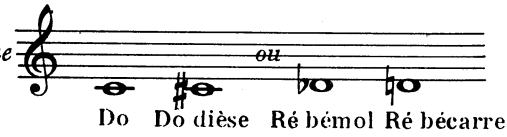


Dans un cas comme dans l'autre, le *Ton* est divisé en deux parties appelées *Demi-tons* qui représentent la plus petite distance d'un son à un autre.

Toutefois ces deux *Demi-tons* contenus dans 1 ton, ne sont pas absolument égaux, pas absolument semblables. La raison en sera donnée plus tard, l'essentiel étant pour l'instant de savoir distinguer ces demi-tons l'un de l'autre. Le moyen en est fort simple :

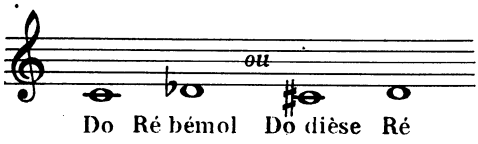
Le demi-ton formé par 2 notes de même nom est appelé :

Demi-ton chromatique

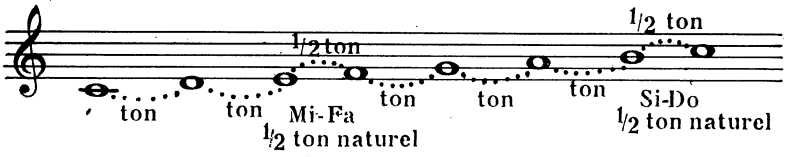


Celui qui est formé par 2 notes de nom différent est appelé :

Demi-ton diatonique



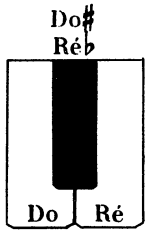
Dans la gamme de Do il y a **5** tons et **2** demi-tons *diatoniques*.

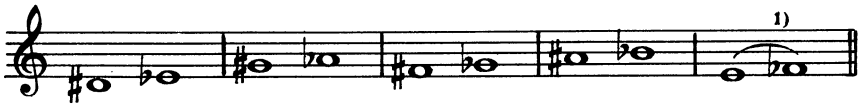


Notes enharmoniques

Remarquer que sur le clavier d'un piano, le son Do♯ et le son Ré♭ s'obtiennent par la même touche. La touche noire placée entre les deux touches blanches Do-Ré.

Ces notes qui ont le même *son* mais pas le même *nom* s'appellent : *Notes enharmoniques*.

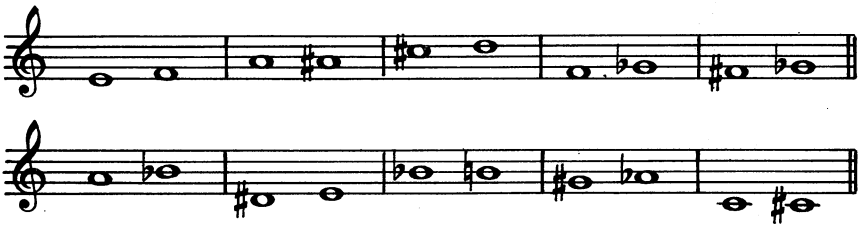




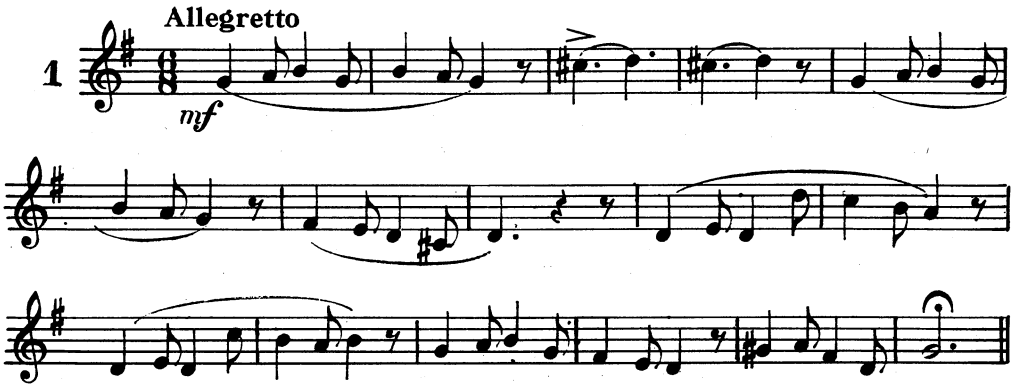
1) Entre *Mi* et *Fa* il n'y a qu'un $^1/_2$ ton ; le *Fa* étant baissé d'un $^1/_2$ ton par un bémol, il devient enharmonique de *Mi*.

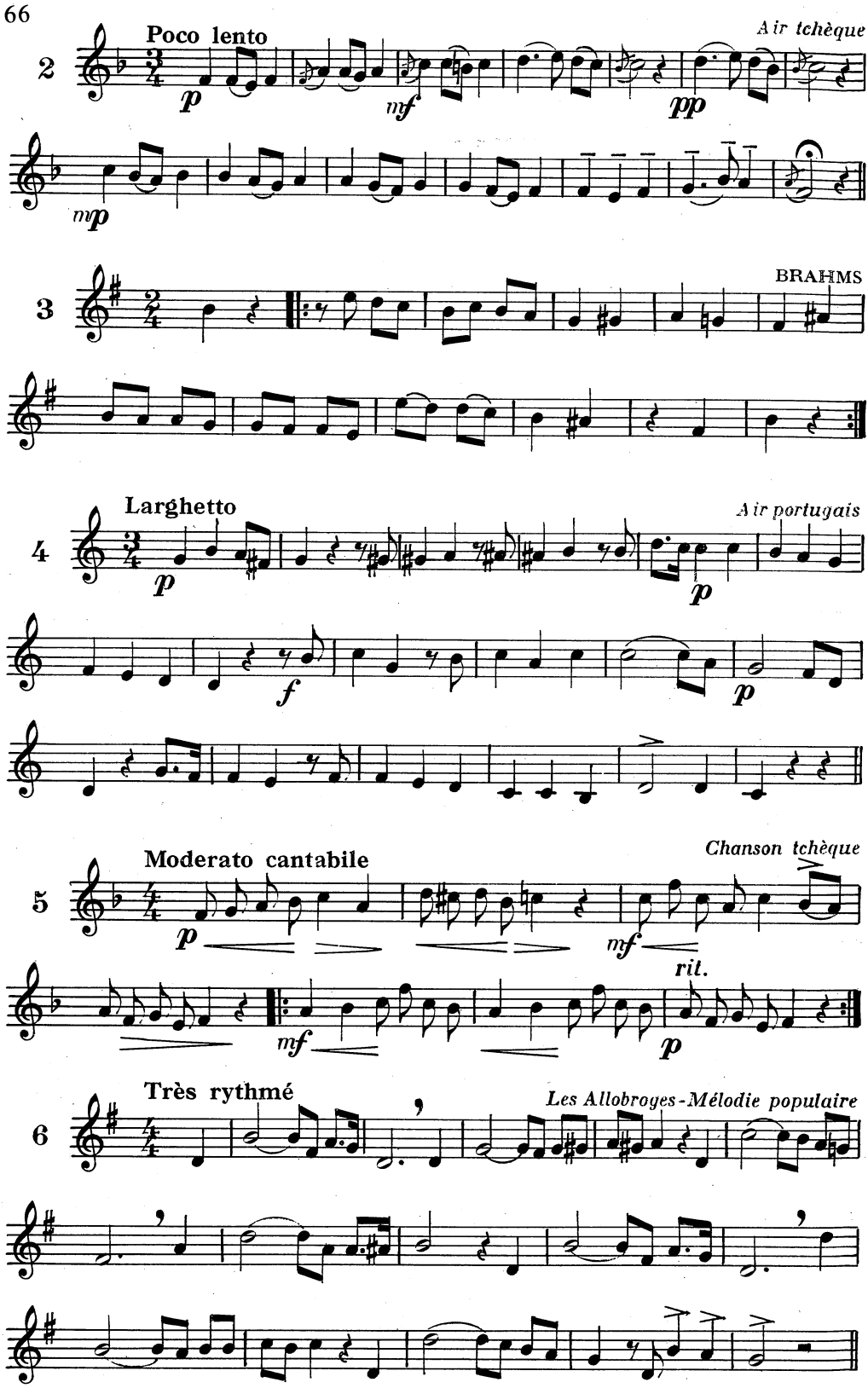
Exercice:

Chercher les $^1/_2$ tons diatoniques et chromatiques et les enharmonies.



EXERCICES

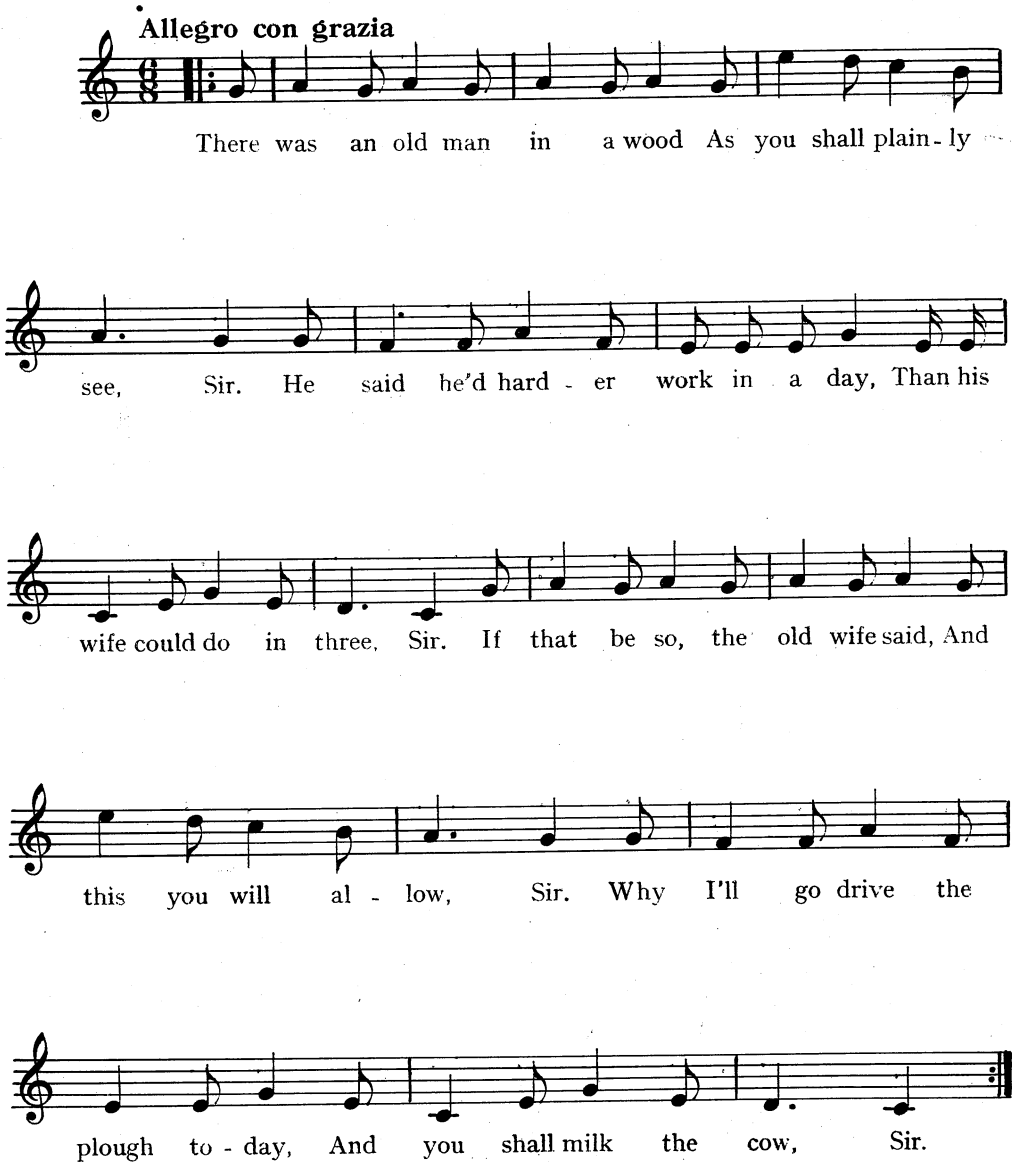



2
Poco lento
Air tchèque
p
mf
pp
mp
3
BRAHMS
4
Larghetto
Air portugais
p
f
p
5
Moderato cantabile
Chanson tchèque
p
mf
rit.
mf
p
6
Très rythmé
Les Allobroges-Mélodie populaire

THE OLD MAN AND HIS WIFE

(LE VIEIL HOMME ET SA FEMME)

Grande-Bretagne



12

THÉORIE

LES INTERVALLES

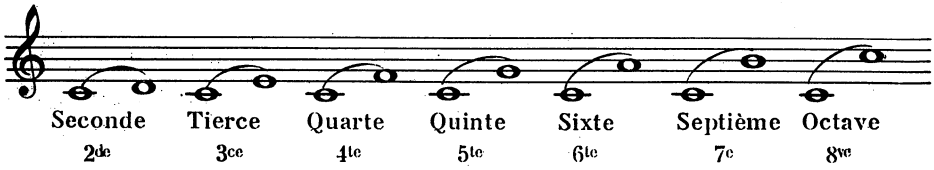
Les notes peuvent être proches l'une de l'autre, *ex.* (1) ou au contraire éloignées, *ex.* (2) ou même très éloignées. *ex.* (3)

On dit alors qu'il y a : Un intervalle de *Seconde* entre *Sol et La* (1)
» » » *Septième* » *Ré* » *Do* (2)
» » » *Quatorzième* » *Si* » *La* (3)
grave *aigu*

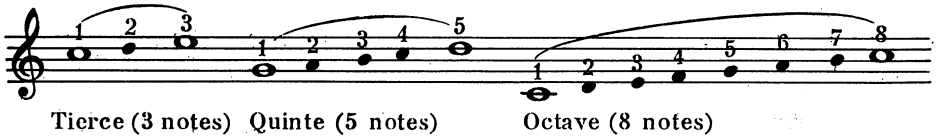
L'Intervalle est donc une mesure de distance entre les Sons.

Rappelons le nom des Intervalles déjà précédemment indiqué *(Leçon 2 p. 16)*

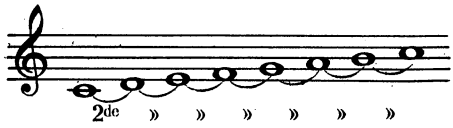
Nom des Intervalles



De ces noms, nous pouvons déduire que *le nom d'un Intervalle est fonction du nombre de degrés (ou notes) qu'il renferme.*

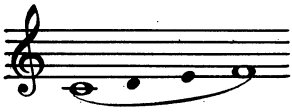


La *Seconde* (2de) 2 notes est l'intervalle compris entre deux sons conjoints.
La gamme est donc une succession de 2des

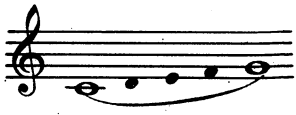


La *Tierce* (3^{ce}), 3 notes, est l'intervalle que l'on trouve dans *L'Accord Parfait* qui est formé de 2 Tierces superposées.

La quarte
4 notes



La quinte
5 notes



Ce dernier intervalle est particulièrement important ; il joue un rôle de premier plan dans l'équilibre d'une phrase musicale, dans l'établissement de la tonalité, dans l'écriture harmonique.

C'est un intervalle de 5te qui sépare deux des plus importantes notes de la gamme : La *Tonique* et la *Dominante*.

Gamme de Do — Gamme de Fa — Gamme de Sol

T D T D T D

Rappelons que la *Tonique* est la 1re note d'une gamme. Ainsi nommée parce qu'elle indique le *Ton* ou *Tonalité*.

La *Dominante* (5e degré) est placée au-dessus de la *Tonique*, elle la *domine*, d'où son nom.

La Sixte (6te) 7 notes — 1 2 3 4 5 6

La Septième (7e) 7 notes — 1 2 3 4 5 6 7

L'Octave (8ve) 8 notes — 1 2 3 4 5 6 7 8

qui va d'une note à la *même* note au registre *supérieur* (ou inférieur, si l'on redescend l'échelle en partant du degré supérieur).

Tous ces intervalles peuvent être soit :

Ascendants si l'on va d'un Son grave à un Son aigu,

Descendants si l'on va d'un Son aigu à un grave.

6te 3ce 8ve

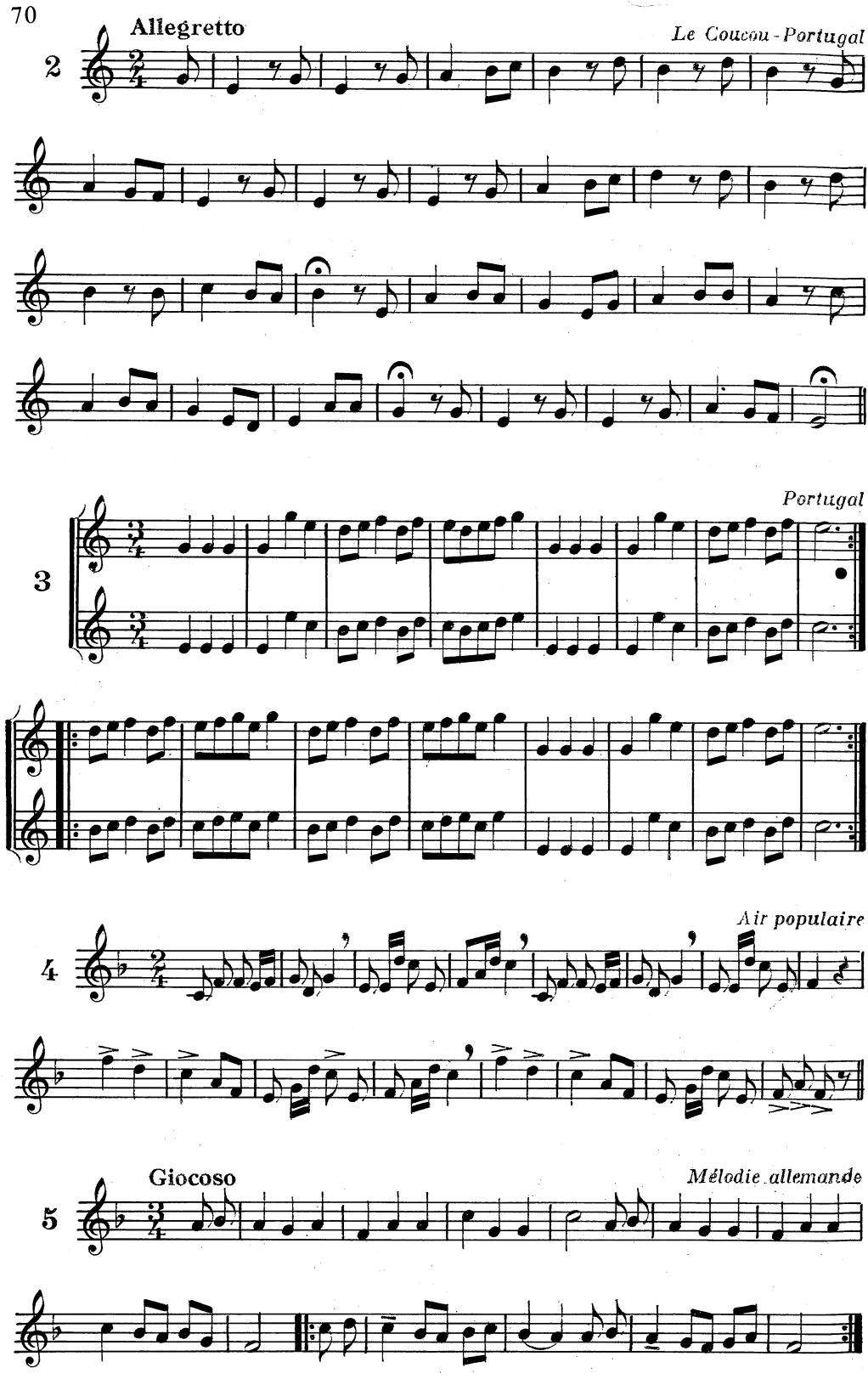
6te 3ce 8ve

Gamme — 2des ascendantes — 2des descendantes

Accord Parfait (arpégé) — Ascendantes 3ce 3ce 4te — Descendantes 4te 3ce 3ce

EXERCICES

1 **Tranquillo e semplice** — *Belgique*


2
Allegretto
Le Coucou - Portugal
3
Portugal
4
Air populaire
5
Giocoso
Mélodie allemande

CHANT à apprendre *par audition*
ou à transposer en Fa

COLIN QUI DORT

Paroles de
E. MONOD

Chanson tessinoise

Scherzando

mf

1. Co - lin, s'en va Au bois cueil-lir des
2. Co - lin, rê - veur, S'é - veille au pied d'un
3. Co - lin, bou - deur, Se lève et sent ses

frai-ses ; Il man-ge, Il cueil le Un plein pa-nier de
chê-ne ; Il bâil-le, Se lè - ve, Son-geant à sa cueil-
bos-ses ; Il pleu-re! Que fai - re? Sa mère at-tend les

frai-ses, S'en - dort Sous bois, S'en - dort au pied d'un
-let - te. Sou - dain, Il voit La chè-vre qui se
frai-ses Ce soir, En - cor, Pour ap-prê-ter des

chê-ne. Pour lors, sur - vient Che - vret - te fine et
lè - che. Co - lin com - prend Et frap-pe fort la
tar - tes. Co - lin re - vient Fouil - ler dans la clai-

blan-che Qui rô - de, Fu - ret - te, Trou-vant des frai-ses
bê - te. Les cor-nes S'a - bat-tent Sur lui sans di - re
-riè - re Et cueil-le Des frai-ses, Son-geant à cet - te

f

rou-ges, S'ap - pro-che, Se pen-che, Et man-ge tous les fruits.
ga - re! Il tom - be, Et rou - le Au fond d'un grand fos - sé!
chè-vre Qui vo - le Qui cor - ne, Qui vo - le quand on dort!

Avec l'autorisation des Éditions Hug & Cie, Zürich

A.L. 23763

HISTOIRE

LES MAITRES DE LA RENAISSANCE

Au XIVe siècle et pendant tout le XVe, la polyphonie vocale s'épanouira grâce aux recherches de compositeurs illustres tels que *Philippe de Vitry* (1291-1361) *Guillaume de Machault* (1300-1377) *Guillaume Dufay* (1400-1474) *Gilles Binchois* (1400-1460) *Jean Ockeghem* (1430-1495) *Obrecht* (1452-1505) *Josquin des Prés* (1450-1521) qui tous laisseront une œuvre abondante faite surtout de *Messes* et de *Motets*.

Le *motet* est une pièce vocale religieuse, écrite pour plusieurs voix sur un texte latin, mais qui ne fait pas partie de la messe.

Le XVIe siècle, avec une pléiade de musiciens de génie, français, flamands et italiens, marque l'apogée de la polyphonie vocale.

Sans abandonner les *messes* et *motets* de leurs prédécesseurs, les compositeurs de l'Ecole franco-flamande et de l'Ecole Italienne créent des genres nouveaux comme le *madrigal* et la *chanson polyphonique*.

Le *madrigal*, sur un texte profane, était un morceau écrit pour 3 ou 6 voix. D'origine italienne, il fut importé en France par des musiciens de l'Ecole Franco-Flamande.

La *chanson polyphonique*, chanson à plusieurs voix, avait souvent un caractère narratif, descriptif ou pittoresque.

Clément Janequin (1495-1560) *Claudin de Sermisy* (1490-1562) *Roland de Lassus* (1532-1594) *Claude le Jeune* (1528-1600) *Guillaume Costeley* (1531-1606), sont parmi les plus célèbres compositeurs de madrigaux et chansons polyphoniques du XVIe siècle.

En Italie un nom s'impose : celui de *Giovanni Palestrina* (1525-1594) Maître, de Chapelle de la chapelle Sixtine, à Rome, compositeur de génie qui a laissé une production considérable : (600 motets, 200 madrigaux, 93 messes parmi lesquelles la célèbre *Messe du Pape Marcel*, 42 psaumes, etc.) et a porté à son plus haut point de perfection l'art de la polyphonie vocale.

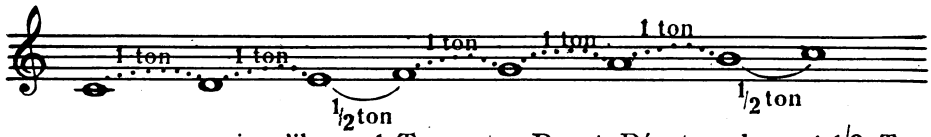
Cette période est considérée comme l'une des plus riches et des plus importantes de l'Histoire Musicale. Si l'effort des compositeurs paraît s'être cantonné uniquement dans l'écriture de plus en plus savante de la polyphonie vocale, il ne faut pas oublier que, partout en Europe, et principalement en Italie, de bons artisans perfectionnaient les instruments de musique qui, jusque là, avaient joué un rôle subalterne et qui, grâce aux progrès de la technique, devaient bientôt offrir aux compositeurs des ressources nouvelles leur permettant de juxtaposer ces deux éléments essentiels du langage musical moderne : *les voix* et l'*orchestre*.

13

THÉORIE

QUALIFICATION DES INTERVALLES
(Intervalles Majeurs, mineurs et justes)

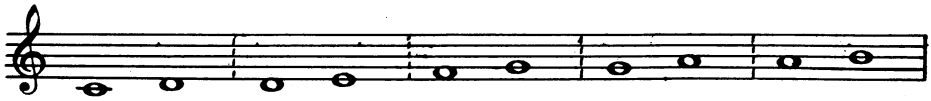
Sachant que la gamme de Do est formée d'intervalles de *Secondes,* examiner attentivement chacune d'elles :



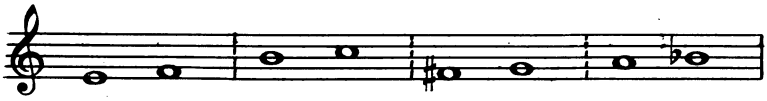
On remarque que puisqu'il y a 1 Ton entre Do et Ré et seulement 1/2 Ton entre Mi et Fa, c'est que toutes les *Secondes* ne sont pas absolument semblables. La distance entre Do-Ré est plus grande que celle de la *Seconde* Mi-Fa ou Si-Do.

L'intervalle de *Seconde* a donc 2 manières d'être :

Nous qualifierons *Seconde Majeur* toutes les *Secondes* formées d'1 Ton

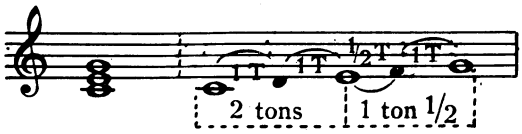


et *Seconde Mineure* toutes celles formées d'1/2 Ton.



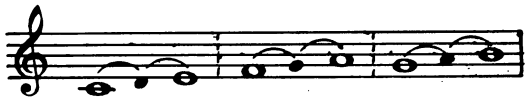
Si l'on considère l'intervalle *Tierce* on observe la même différence.

L'Accord Parfait, rappelons le, est formé de Tierces.

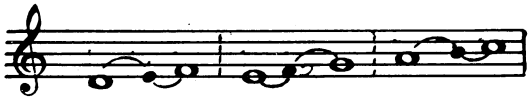


La Tierce Do-Mi est plus grande que la Tierce Mi-Sol.

Seront qualifiées de *Tierces Majeures* toutes les Tierces formées de 2 *Tons*

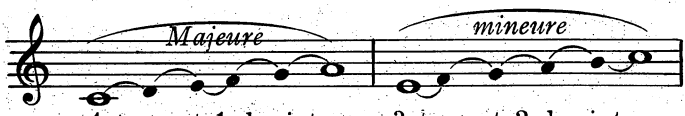


et de *Tierces Mineures* toutes celles formées d'1 *Ton et demi.*



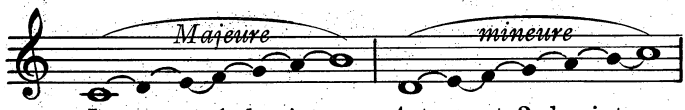
Cette expérience peut se faire avec d'autres intervalles. Par exemple :

La Sixte



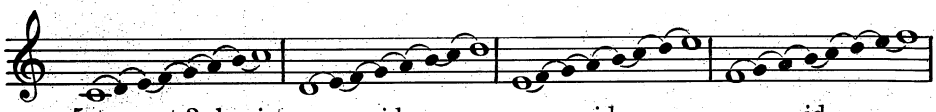
4 tons et 1 demi-ton 3 tons et 2 demi-tons

et *la Septième.*



5 tons et 1 demi-ton 4 tons et 2 demi-tons

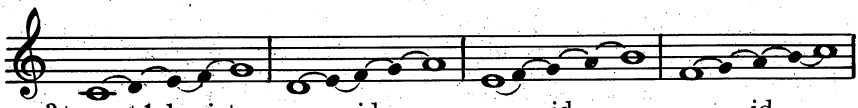
Pour *l'Octave*



5 tons et 2 demi-tons id. id. id.

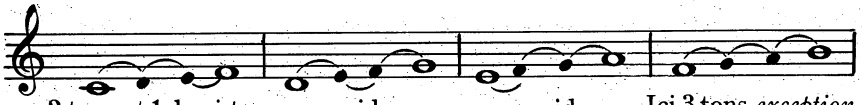
composée chaque fois de 5 Tons et de 2 Demi Tons, cet intervalle est *immuable* et sera qualifié d'intervalle *Juste.*

Il en sera de même pour la *Quinte*



3 tons et 1 demi-ton id. id. id.

et pour la *Quarte.*



2 tons et 1 demi-ton id. id. Ici 3 tons, *exception* dont nous parlerons dans une prochaine leçon.

De tout ceci découle la nécessité de faire une distinction entre les intervalles dont la nature doit être précisée par un *qualificatif* ajouté à son nom.

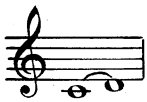
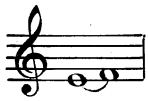
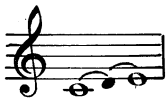
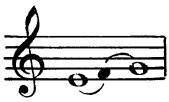
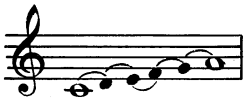
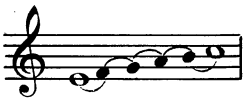
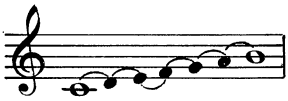
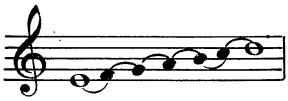
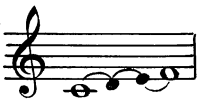
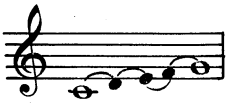
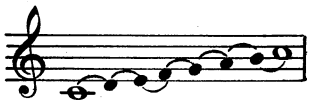
Résumé :

Les intervalles sont ainsi qualifiés :

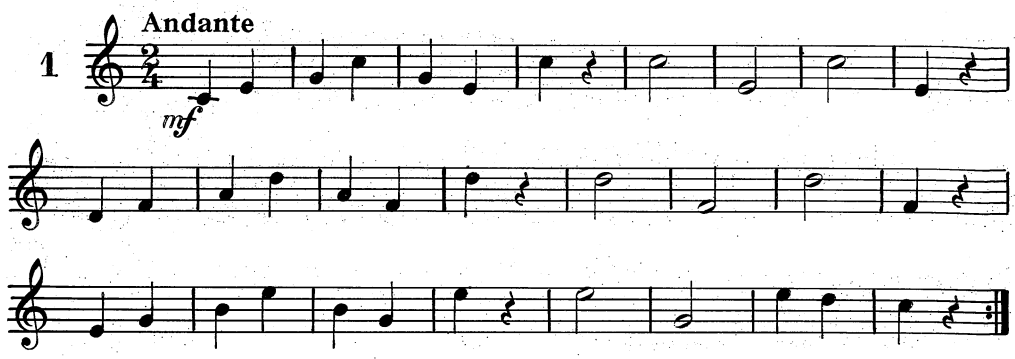
Majeurs ou Mineurs		*Justes*	
La 2^{de}	seconde	La 4te	quarte
La 3^{ce}	tierce	La 5te	quinte
La 6te	sixte	L' 8^{ve}	octave
La 7^{e}	septième		

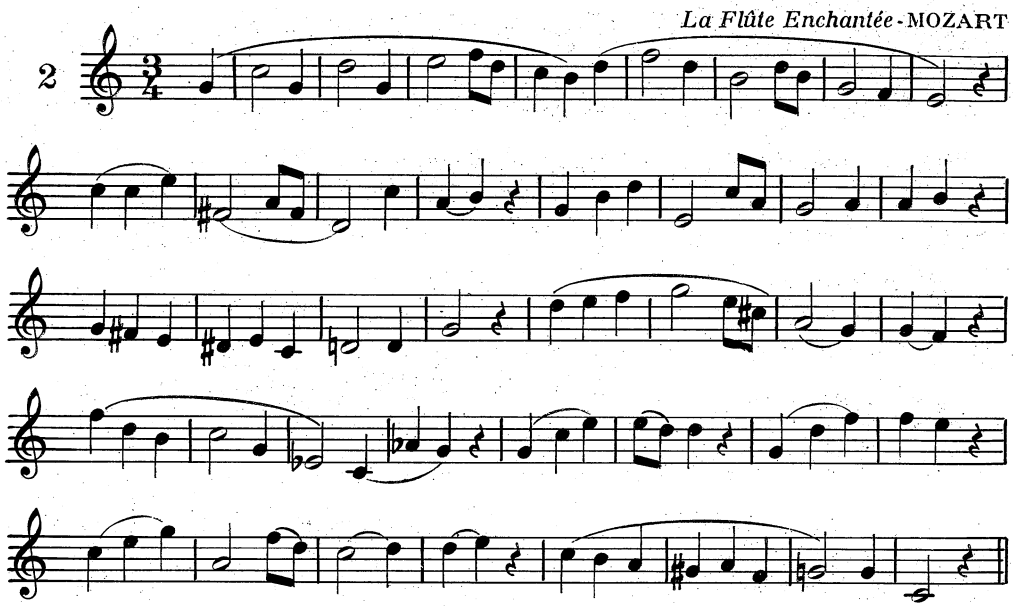
Important: Les intervalles *justes* de 4te 5te et 8^{ve} ne peuvent jamais être qualifiés de *Majeurs* ou *Mineurs.*

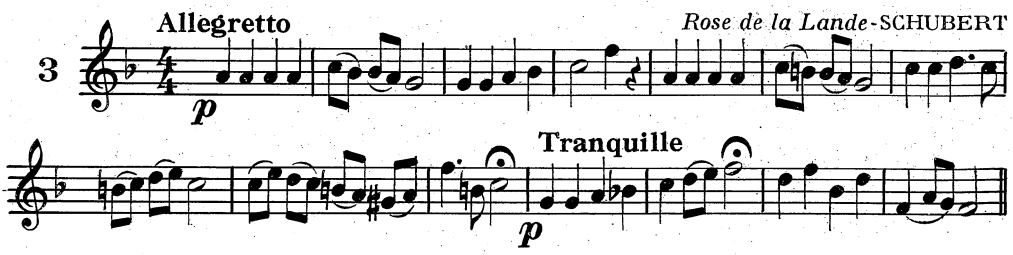
Tableau de composition de ces intervalles en tons et en demi-tons

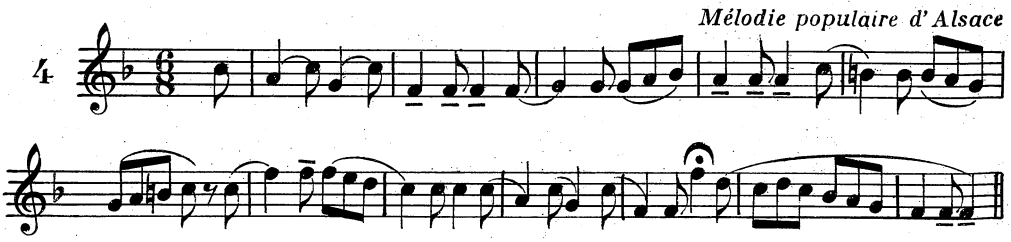
La 2de *Majeure*		se compose	d'1 ton	Intervalles Majeurs et mineurs
La 2de *mineure*		» »	d'1 demi-ton diatonique	
La 3ce *Majeure*		» »	de 2 tons	
La 3ce *mineure*		» »	d'1 ton et 1 demi-ton diat.	
La 6te *Majeure*		»	de 4 tons et 1 demi-ton diat.	
La 6te *mineure*		»	de 3 tons et 2 demi-tons diat.	
La 7e *Majeure*		»	de 5 tons et 1 demi-ton diat.	
La 7e *mineure*		»	de 4 tons et 2 demi-tons diat.	
La 4te *juste*		» »	de 2 tons et 1 demi-ton diat.	Intervalles justes
La 5te »		»	de 3 tons et 1 demi-ton diat.	
L'octave »		»	de 5 tons et 2 demi-tons diat.	

EXERCICES


Andante
1
mf

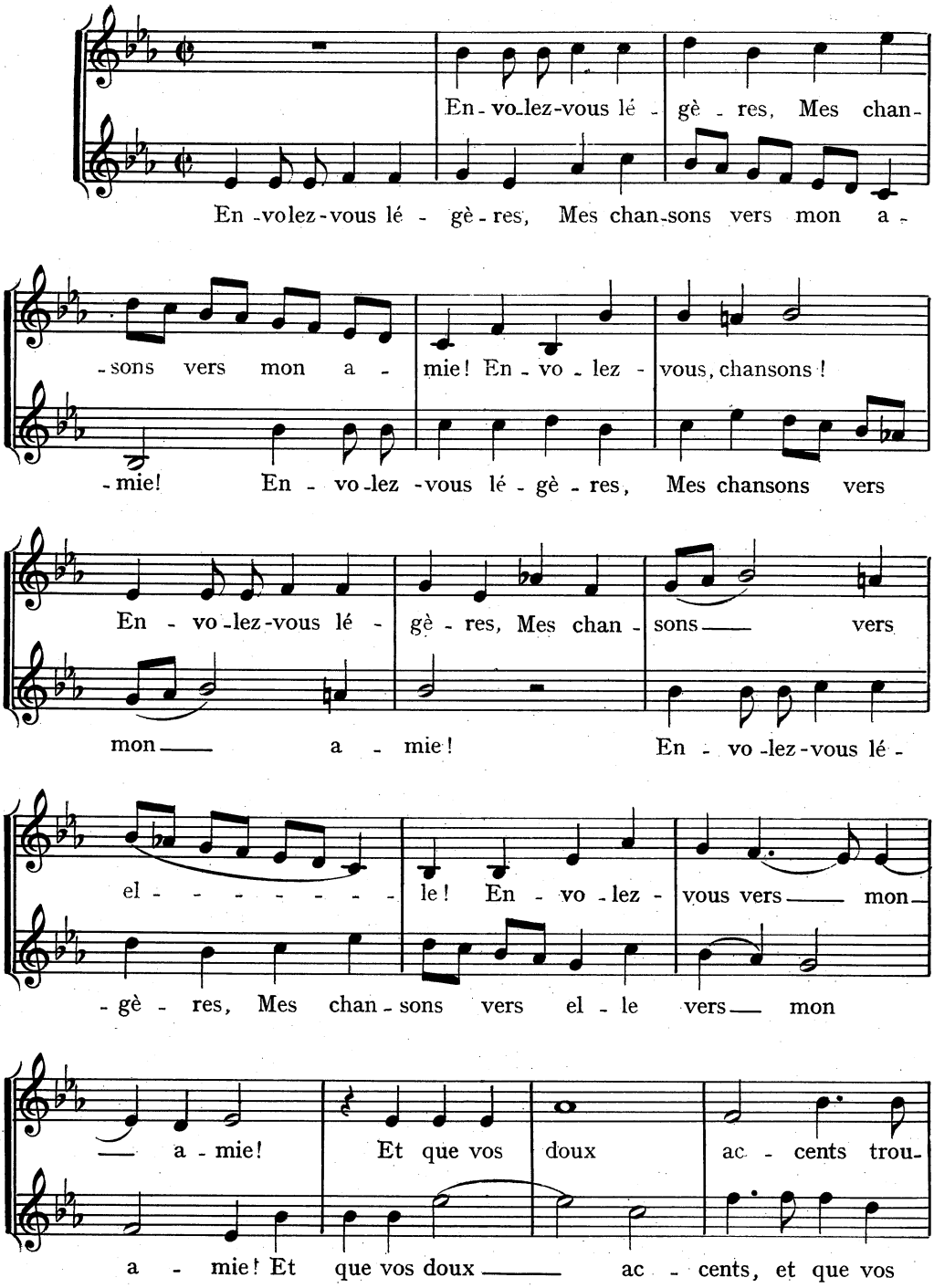

La Flûte Enchantée - MOZART
2


Allegretto
Rose de la Lande - SCHUBERT
3
p
Tranquille
p


Mélodie populaire d'Alsace
4

ENVOLEZ-VOUS, LÉGÈRES...

TH. MORLEY



-vent grâce au - près d'el - - - - - le ! Que vos ac - cents trou -

doux ac - - - cents trouvent grâce au-près d'el - - - - - - - -

-vent grâce — auprès d'el - - - - - - - - - - - le !

- le Chan - sons lé-gè-res trouvez grâce auprès d'el - - - le ! Et

Et d'un sou - - ri - - re De son re -

d'un sou - ri - re De son re - gard cé - les - - -

- gard cé - les - - te, Qu'el-le vous couronne et vous don-ne grâce

- te Qu'el - le vous couronne et vous don - - ne grâce — é -

— é - ter-nel - - - le D'un regard qu'el - le vous don - ne

-ter - nel - le Et d'un sou - - ri - re, Qu'el-le vous — don - ne

— grâce — é - ter - nel - - - le ! - le !

grâce — é - ter - nel - - - - - le ! Et - le !

14

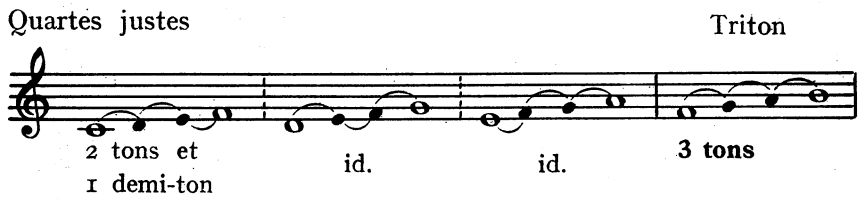
THÉORIE

QUALIFICATION DES INTERVALLES *(fin)*
(Intervalles augmentés et diminués)

Avant de poursuivre cette étude des intervalles relire le chapitre d'Histoire : « Débuts de la Polyphonie Vocale » page 62 où il est noté que « Les musiciens du Moyen-Age n'employaient pas l'intervalle de *Triton* ainsi appelé parce qu'il est formé de 3 tons, jugé par eux trop dur à l'oreille et qu'ils désignaient sous le nom de « Diabolus in musica » (Le diable en musique).

Depuis ces temps lointains, l'écriture musicale a considérablement évolué. Théoriciens et compositeurs ont admis le fameux *Triton* que l'on rencontre très souvent dans le discours musical, au même titre que les autres intervalles.

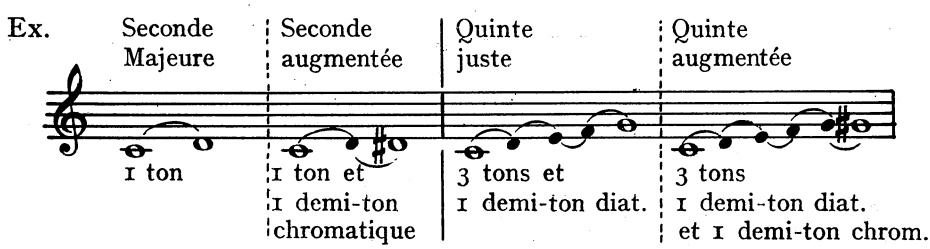
Puis se reporter page 68 au paragraphe concernant les Intervalles Justes (la quarte principalement).



Cette quarte Fa Si, dont la composition de 3 Tons n'était pas conforme à celle des autres, avait été volontairement laissée de côté. C'est elle qui est nommée *Triton*; on dit qu'elle est ***augmentée***.

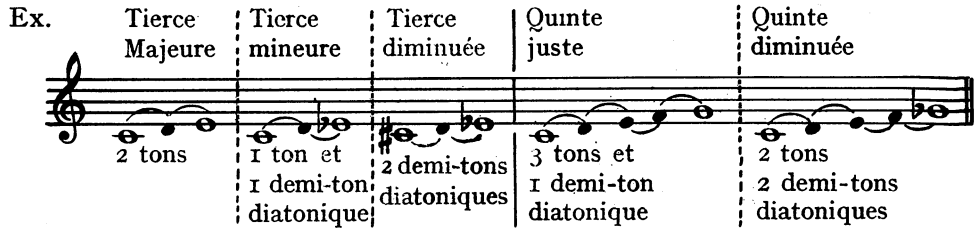
Il faut en déduire que l'on peut augmenter un intervalle en lui ajoutant 1 demi-Ton supplémentaire. Ceci ne concerne pas seulement la quarte, mais tous les Intervalles qu'ils soient *Majeurs* ou *Justes*.

Cette *modification* ou *déformation* des intervalles nécessite l'emploi des altérations.



Une modification semblable est possible dans le sens opposé.

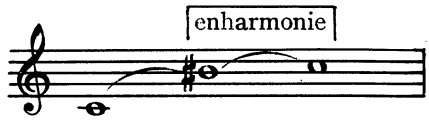
De même que l'on peut *ajouter* un demi-Ton à tout intervalle pour *l'augmenter* on peut aussi *retrancher* un demi-Ton pour le *diminuer* toujours en utilisant les altérations.



Résumé :

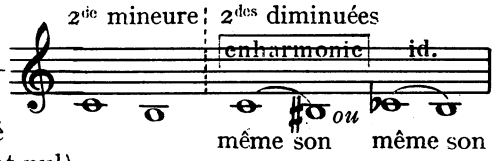
Un intervalle est *augmenté* quand il comporte un demi-Ton *de plus* que son état normal *majeur* ou *juste*.

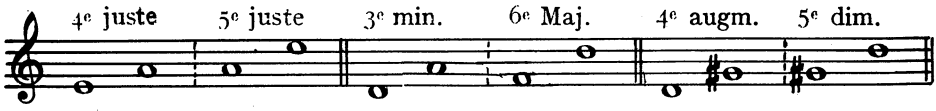
tous les intervalles *majeurs* ou *justes* peuvent être *augmentés* ; toutefois, l'augmentation de la 7e aboutit à l'*enharmonie* (soit à l'8ve dans le système tempéré du piano).



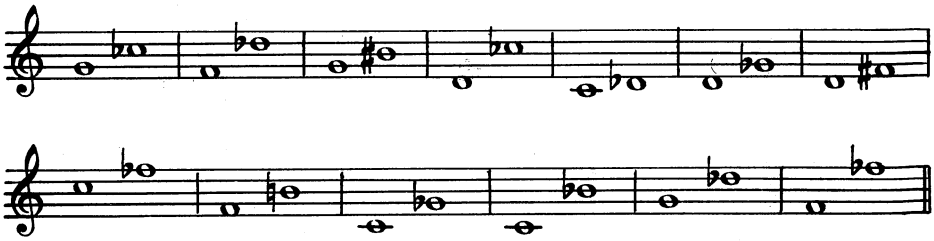
Un intervalle est *diminué* quand il est *plus petit* d'un demi-Ton que son état normal *mineur* ou *juste*.

Tous les intervalles *mineurs* ou *justes* peuvent être *diminués* ; toutefois, la diminution de la 2de aboutit à l'*enharmonie* (soit à l'unisson dans le système tempéré du piano. C'est un intervalle pratiquement nul)

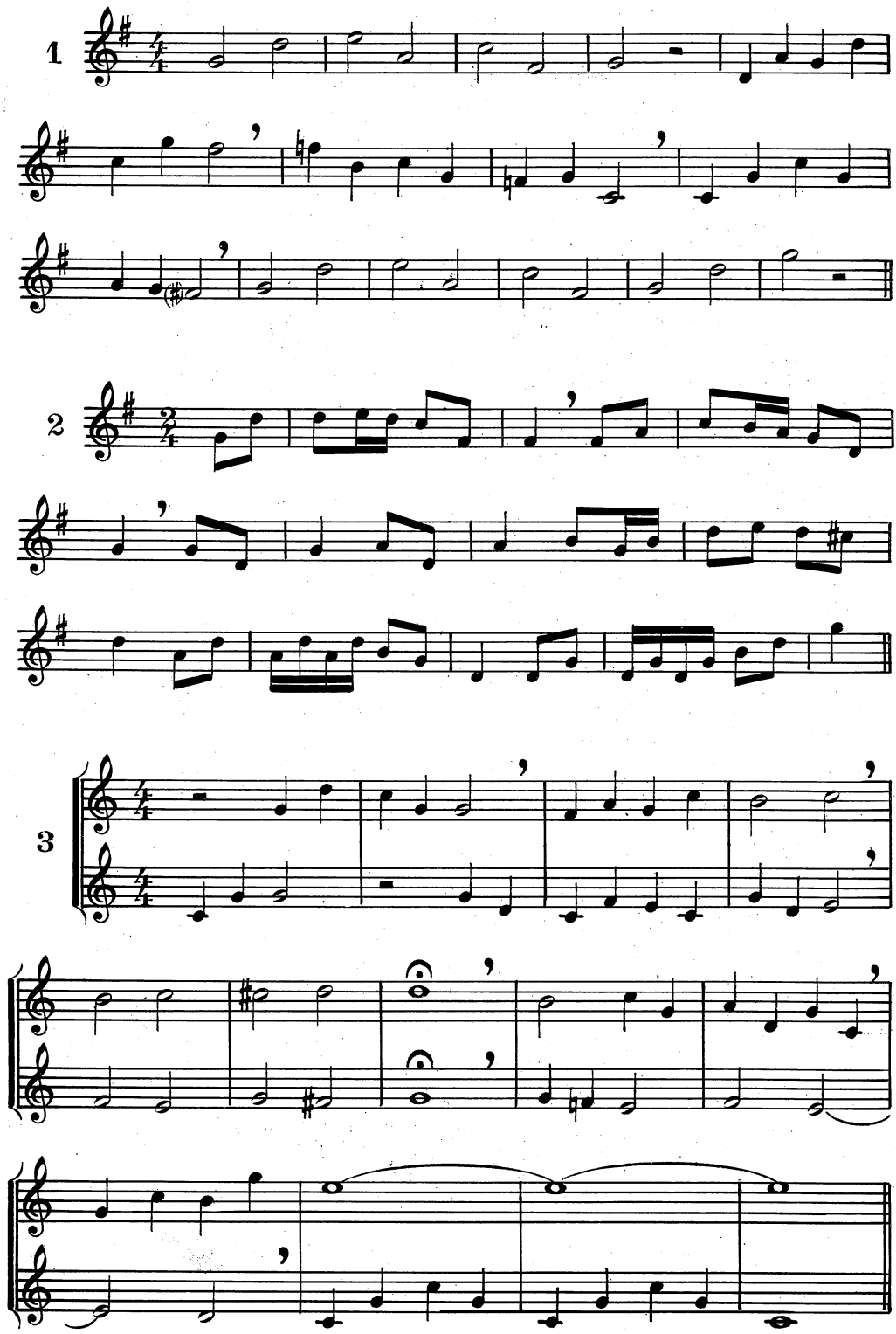




Rechercher les noms et qualifications des intervalles suivants :



EXERCICES



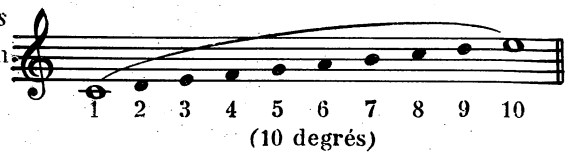
15

THÉORIE

REDOUBLEMENT ET RENVERSEMENT DES INTERVALLES

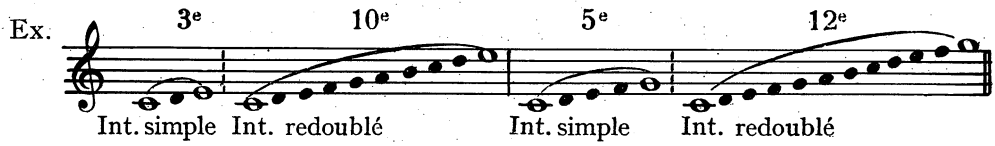
Le Redoublement des Intervalles

Tous les intervalles que nous venons d'examiner sont compris dans l'étendue d'une octave. Ce sont des *Intervalles simples;* mais il peut se faire qu'un intervalle *dépasse* l'octave.



Dans ce cas on dit que l'intervalle est *redoublé*. Il est formé des mêmes notes, mais la distance entre elles est plus grande.

Dans un intervalle redoublé la note supérieure est reportée à l'octave au-dessus.



La 10e correspond à la 3ce. La 12e correspond à la 5te.

Voici le tableau complet des intervalles simples avec leur redoublement.

Simples			Redoublés	
Seconde	2	degrés	+ 7 = 9e	neuvième
Tierce	3	»	+ 7 = 10e	dixième
Quarte	4	»	+ 7 = 11e	onzième
Quinte	5	»	+ 7 = 12e	douzième
Sixte	6	»	+ 7 = 13e	treizième
Septième	7	»	+ 7 = 14e	quatorzième
Octave	8	»	+ 7 = 15e	quinzième

Remarquer qu'il suffit d'ajouter le chiffre 7 à celui de l'intervalle pour trouver son redoublement.

Pour trouver un intervalle simple d'après un intervalle redoublé, on fait l'opération contraire.

Ex.: La 9e 9—7=2 donne la 2de

Note importante: Les intervalles redoublés conservent la *qualification* de l'Intervalle Simple.

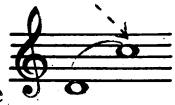
Ex.: La 3ce *Majeure* redoublée devient 10e *Majeure.*

La 5te *Juste* » » 12e *Juste*

Le Renversement des Intervalles

Dernier aspect du mécanisme des intervalles.

Si l'on chante c'est une *Seconde Majeure*

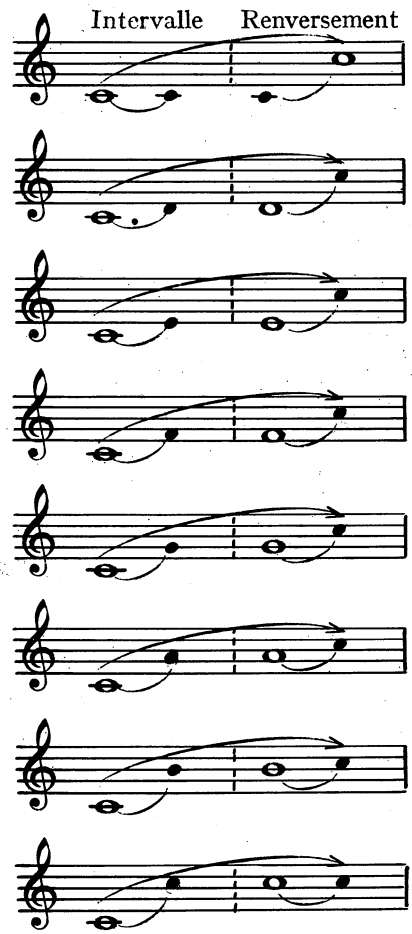
Si l'ordre de ces notes est inversé, en transportant la note Do à l'octave supérieure  cela devient une *Septième mineure*

Le nom des notes est resté le même, mais en modifiant leur ordre l'intervalle s'est *transformé* ainsi que sa *qualification.*

C'est le principe du *Renversement des Intervalles.*

Définition On appelle *Renverser un Intervalle, intervertir* l'ordre des notes en déplaçant l'une d'elles du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, mais ceci toujours dans *la limite d'un octave.* (Au contraire du *Redoublement* qui conserve l'ordre des notes, mais excède l'octave.

Tableau des Intervalles et de leur Renversement



L'unisson	1	+	8	= 9
La Seconde	2	+	Septième 7	= 9
La Tierce	3	+	Sixte 6	= 9
La Quarte	4	+	Quinte 5	= 9
La Quinte	5	+	Quarte 4	= 9
La Sixte	6	+	Tierce 3	= 9
La Septième	7	+	Seconde 2	= 9
L'octave	8	+	Unisson 1	= 9

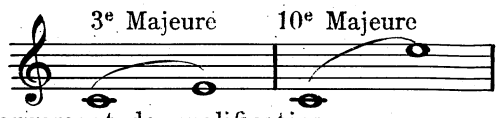
Le tableau ci-dessus permet de constater que l'addition des deux chiffres (celui de l'intervalle et de son renversement) donne toujours le total : 9.

Une simple opération d'addition ou de soustraction permet donc de trouver instantanément le Renversement d'un Intervalle.

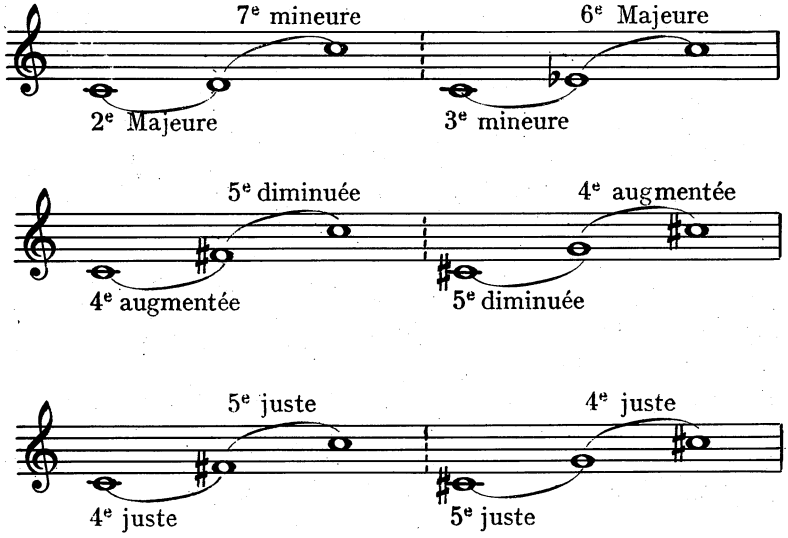
Nota : Seuls les intervalles simples peuvent être Renversés. On ne renverse pas un intervalle redoublé.

Dernière constatation importante:

A l'inverse du *Redoublement* qui conserve la même *qualification* que l'intervalle simple dont il est issu, le jeu du *Renversement* entraîne un changement de qualification.



Les exemples ci-dessous en sont des preuves suffisantes.



Résultantes engendrées par la *Règle* des *Renversements*

Les	Intervalles	Majeurs	deviennent	Mineurs
»	»	Mineurs	»	Majeurs
»	»	Augmentés	»	Diminués
»	»	Diminués	»	Augmentés

Seuls les Intervalles *Justes* restent *Justes*.

1

2 Vif *Farandole provençale*

3 Allegretto *Le défi de Phœbus et de Pan* - J.S. BACH

4 Allegro *Tchécoslovaquie*

p *mf* *f* *mf* *cresc.*

PRINTEMPS

Texte de
N. MERTENS

Musique de
R. SCHUMANN

Avec élan

1. Les ar-bres re-ver - dis - sent et les buissons aus - si, Les pe-
2. Le bon temps commen - ce au chant des oi - seaux, Et nous
3. Plus d'om - bre mo - ro - se quand l'hi - ver fi - nit, Quand tu

-lou - ses re - fleu - ris - sent, le ciel a sou - ri. Le
en-trons dans la dan - se au son des pi - peaux. Plus
chan-tes, vert et ro - se, prin - temps si jo - li. Lé-

bon temps com - men - ce au chant des oi - seaux Et nous
d'om - bre mo - ro - se quand l'hi - ver fi - nit. Quand tu
-gè - re, la bri - se a - gi - te les eaux, Son fris-

en-trons dans la dan - se au son des pi - peaux. Et nous
chan-tes vert et ro - se prin - temps si jo - li, Quand tu
son passe et nous gri - se, c'est le re - nou - veau, Son fris-

en-trons dans la dan - se au son des pi - peaux.
chan - tes vert et ro - se prin - temps si jo - li.
-son passe et nous gri - se, c'est le re - nou - veau.

Extrait du Carillon des Chansons, J. Delor. Fœtisch Frères, Édit.

A.L. 23 763

16

THÉORIE

LA GAMME DIATONIQUE

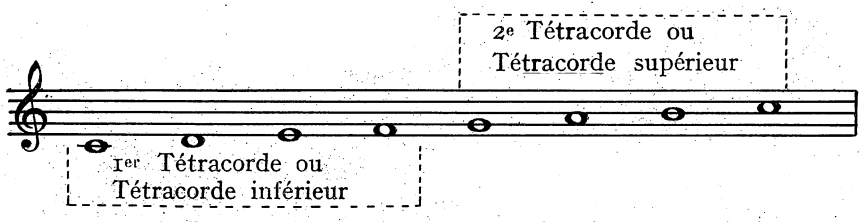
Dans les 17e et 18e chapitres du Livre I la gamme a été succintement analysée. D'autres formes de gammes restent à examiner.

Il est rappelé que la gamme est une succession de 7 notes conjointes auxquelles s'ajoute une répétition de la 1e note à l'8e supérieure.

Toute gamme est organisée à partir d'une note de base qui est la *Tonique*. Cette note donne son nom à la gamme. Elle détermine le *Ton*, ici diminutif de *Tonalité* et non Ton évaluation de la distance entre 2 sons conjoints.

Gamme	de Do	Ton	de Do
»	» Fa	»	» Fa
»	» Sol	»	» Sol

Si l'on divise une gamme en 2 parties égales on obtient 2 groupes de 4 notes appelés *Tétracordes*.



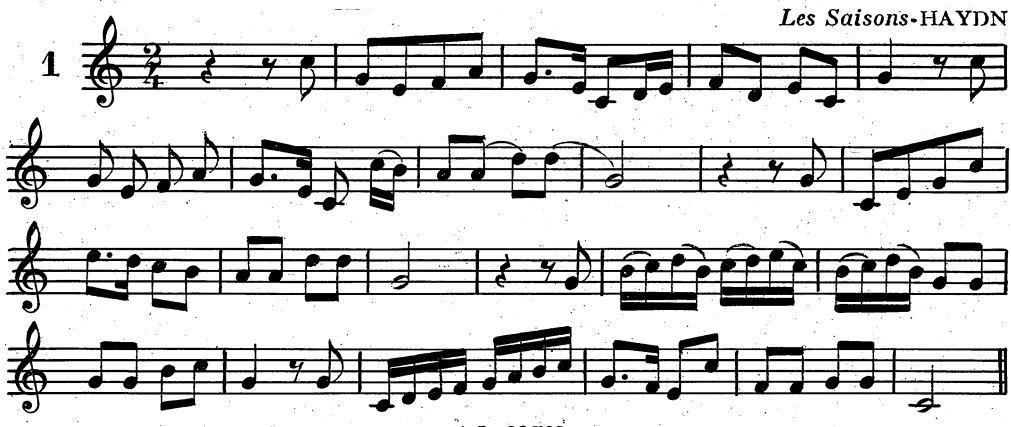
Cette gamme de Do sert de modèle de construction à toutes les autres. Ce sont les gammes *diatoniques majeures*.

Le mot *Diatonique* signifie que ces gammes sont formées de notes à distance de tons et de demi-tons diatoniques. Elles sont *Majeures* parce que la 1e tierce étant *Majeure* elles appartiennent au *mode* majeur. (Le *mode* est la manière d'être d'une gamme).

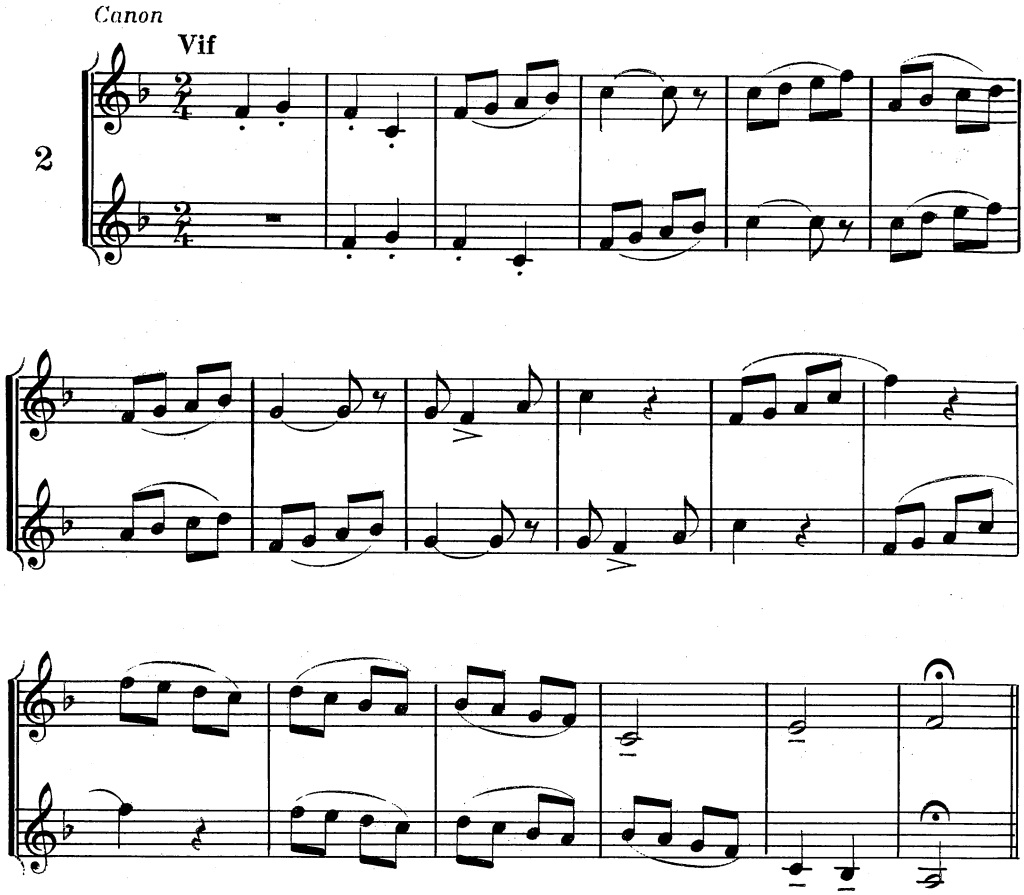
EXERCICES

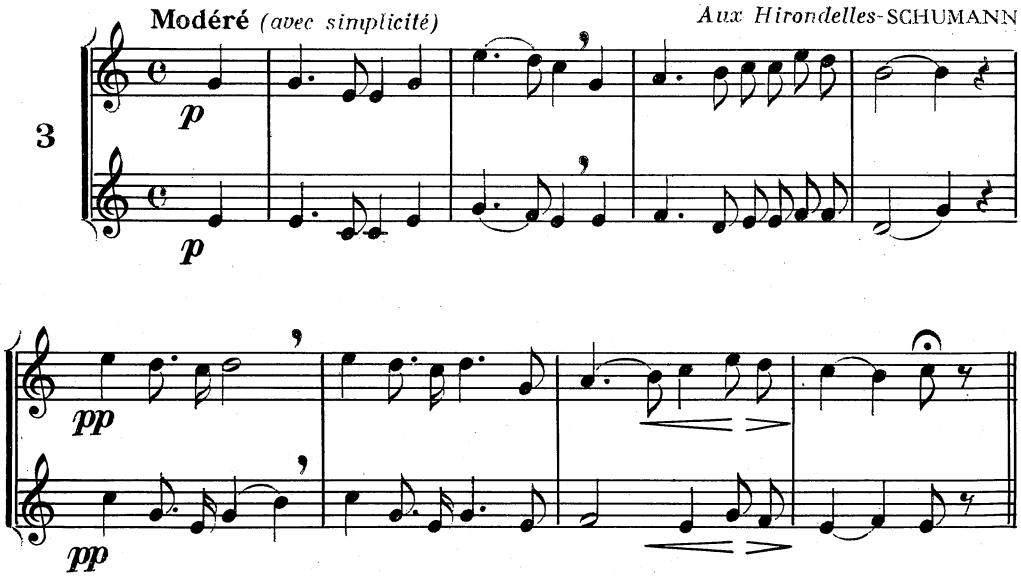
Les Saisons-HAYDN

1



A.L. 23763


Canon
Vif
2


Modéré (avec simplicité)
Aux Hirondelles-SCHUMANN
3
p
p
pp
pp

HISTOIRE

INSTRUMENTS A CLAVIER

Tympanon - Epinette - Clavecin

L'épinette était en usage au XVe siècle. C'était un instrument à clavier de deux octaves et demie d'étendue, dont les cordes étaient mises en vibration par un bec taillé dans une plume en forme d'épine, d'où son nom. Cet instrument a eu pour prédécesseur le *Psaltérion.*

Ce dernier avait une forme de trapèze et se posait verticalement contre la poitrine de l'instrumentiste. Ses cordes étaient pincées avec les doigts ou avec deux becs de plume appelés *plectre.*

Le *clavecin* était une épinette amplifiée. Son mécanisme était contenu dans une caisse en forme d'aile. La longueur de la caisse diminuait en même temps que celle des cordes qui, allant vers l'aigu, devenaient de plus en plus courtes. Chaque touche du clavier correspondait à une corde qui était *griffée* lors de l'abaissement de la touche. Les cordes étaient pincées par des *sautereaux* (sortes de petites règles de bois pourvues à leur extrémité d'un morceau de plume de corbeau) de la même façon qu'aujourd'hui l'on pince les cordes de la mandoline avec le plectre.

Certains clavecins avaient deux claviers que l'on pouvait accoupler. En général, le clavier supérieur possédait deux rangs de cordes dont l'un était accordé une octave au-dessus de l'autre afin de produire un son brillant.

L'étendue de cet instrument était plus restreinte que celle du piano actuel.

La musique écrite pour la clavecin se reconnaît au grand nombre d'*agréments* (1) qu'elle contient ; mordants, trilles, grupetti, ornent généralement la ligne mélodique. Dans l'impossibilité de tenir un son, on *l'agrémentait* par un ou plusieurs de ces artifices, qui paraissaient lui donner une plus longue résonance.

Ces ornements étaient très appréciés par le public de l'époque.

Ce prédécesseur du piano ne sert plus aujourd'hui qu'à l'exécution des œuvres écrites spécialement pour lui. La France compta une des plus belles écoles de compositeurs clavecinistes, parmi lesquels :

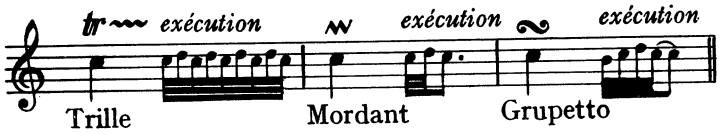
De Chambonnières (1602-1672) — Couperin le Grand (1668-1733) et toute la dynastie des Couperin — Clérambault (1679-1749) — Rameau (1683-1764) — Daquin (1694-1772).

En Italie : Frescobaldi (1583-1643) — Pasquini (1637-1710) — et surtout Domenico Scarlatti (1685-1757).

En Angleterre : Purcell (1659-1695), qui écrivit pour l'épinette et le clavecin.

En Allemagne : Hændel (1685-1759) et Jean-Sébastien Bach (1685-1750), dont les célèbres *Préludes et Fugues* du *Clavecin Bien Tempéré* sont connus de tous les musiciens.

(1) *Agrément* : on dit aussi *ornement,* ou *broderie.* Ces termes désignent la ou les notes ajoutées à un texte musical sans que la mesure en soit pour autant modifiée. On exécute ces notes rapidement avant ou après, selon les cas, la note principale ou note *réelle,* qu'elles doivent « *agrémenter* ».

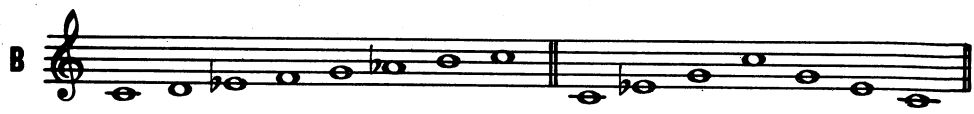


17

LA GAMME MINEURE

En chantant la gamme de Do ci-dessous, suivie des notes de l'accord parfait

et ensuite celle-ci,



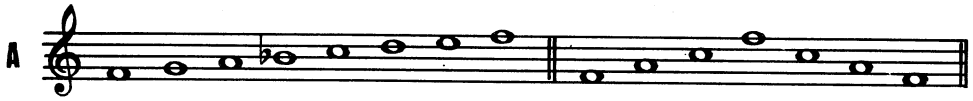
il est facile de constater que ces 2 gammes de Do suivies de leur arpège, sont différentes cependant.

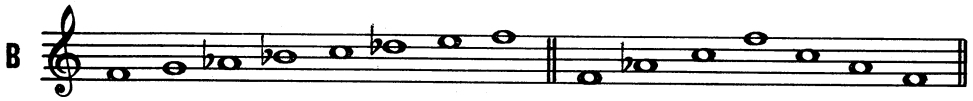
La 3ce et la 6te de la gamme **A** sont *majeures* formant avec la Tonique des intervalles *majeurs*.

» » » » » » » » **B** » *mineures* formant avec la Tonique des intervalles *mineurs*.

La gamme B est la gamme de *Do mineur*.

Recommencer l'expérience avec la gamme de Fa :

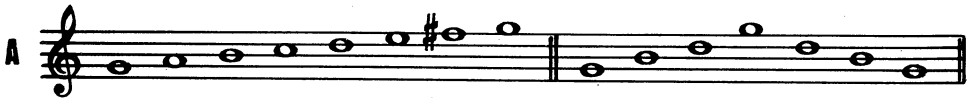


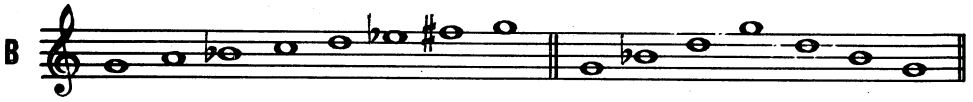


A Le La et le Ré naturels forment une 3ce et une 6te majeures avec la tonique Fa. Donc gamme de Fa majeur

B Le La♭ et le Ré♭ forment une 3ce et une 6te mineures avec la tonique Fa. Donc gamme de Fa mineur.

Et maintenant la gamme de Sol :





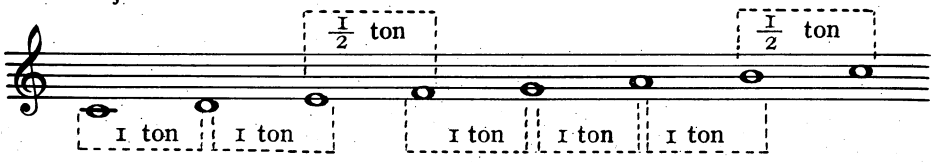
A Le Si et le Mi sont *naturels* et forment la 3ce et la 6te majeure avec Sol: gamme de Sol majeur.

B Le Si et le Mi sont *bémols* et forment la 3ce et la 6te mineure avec Sol: gamme de Sol mineur.

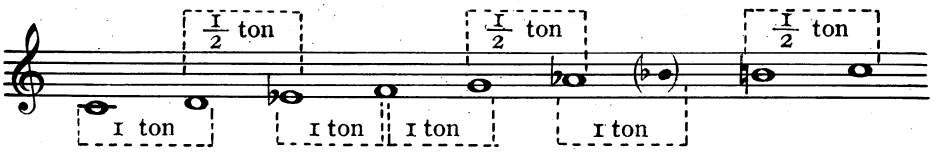
Nous voyons que chaque gamme peut se présenter sous 2 aspects différents : Majeure ou Mineure.

Dans une gamme mineure considérons la place des tons et demi-tons. Elle n'est pas la même que dans une gamme majeure.

Gamme Majeure



Gamme mineure



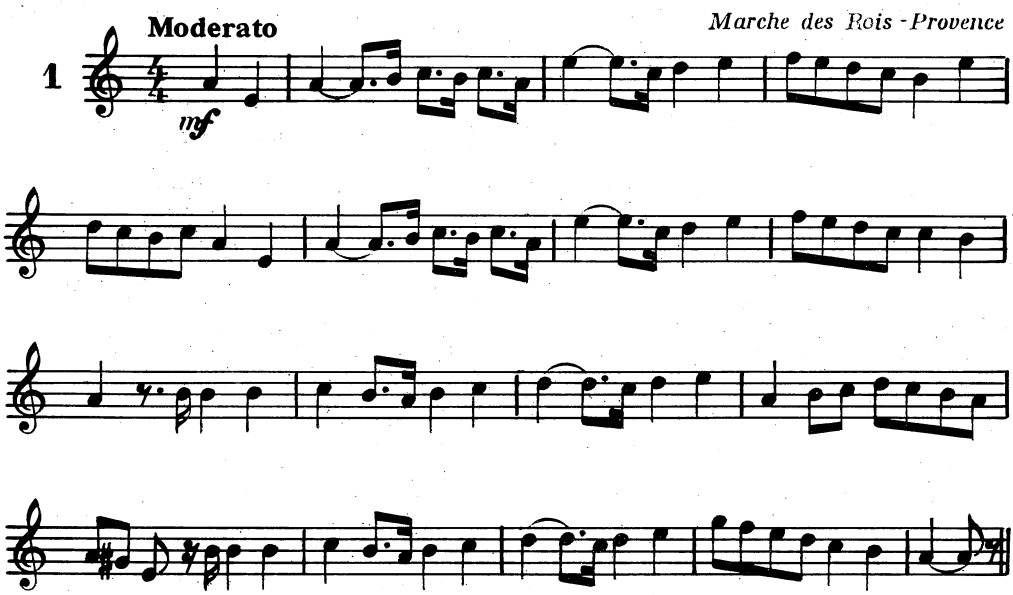
soit 4 tons et 3 demi-tons diatoniques.

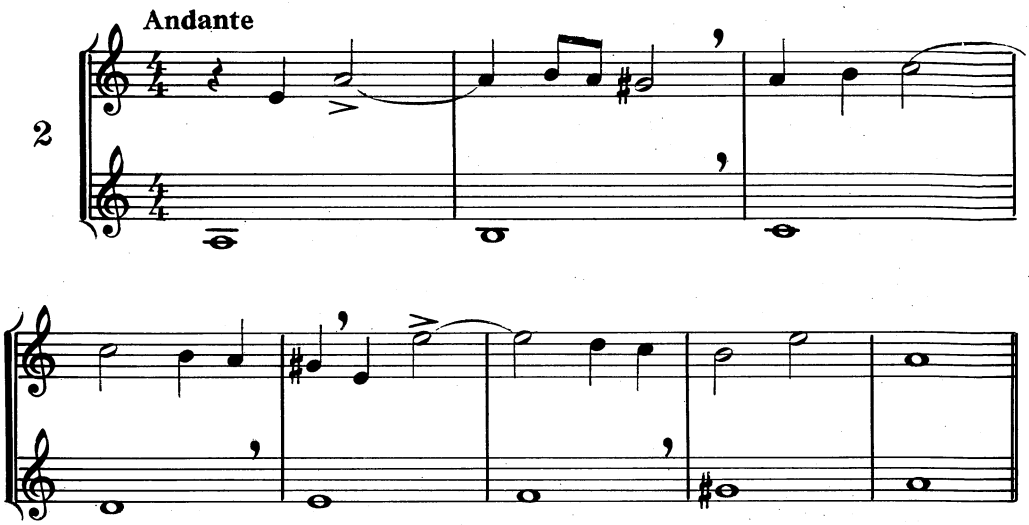
Remarque: Du 6e au 7e degré, l'intervalle de la gamme mineure est une 2de *augmentée*.

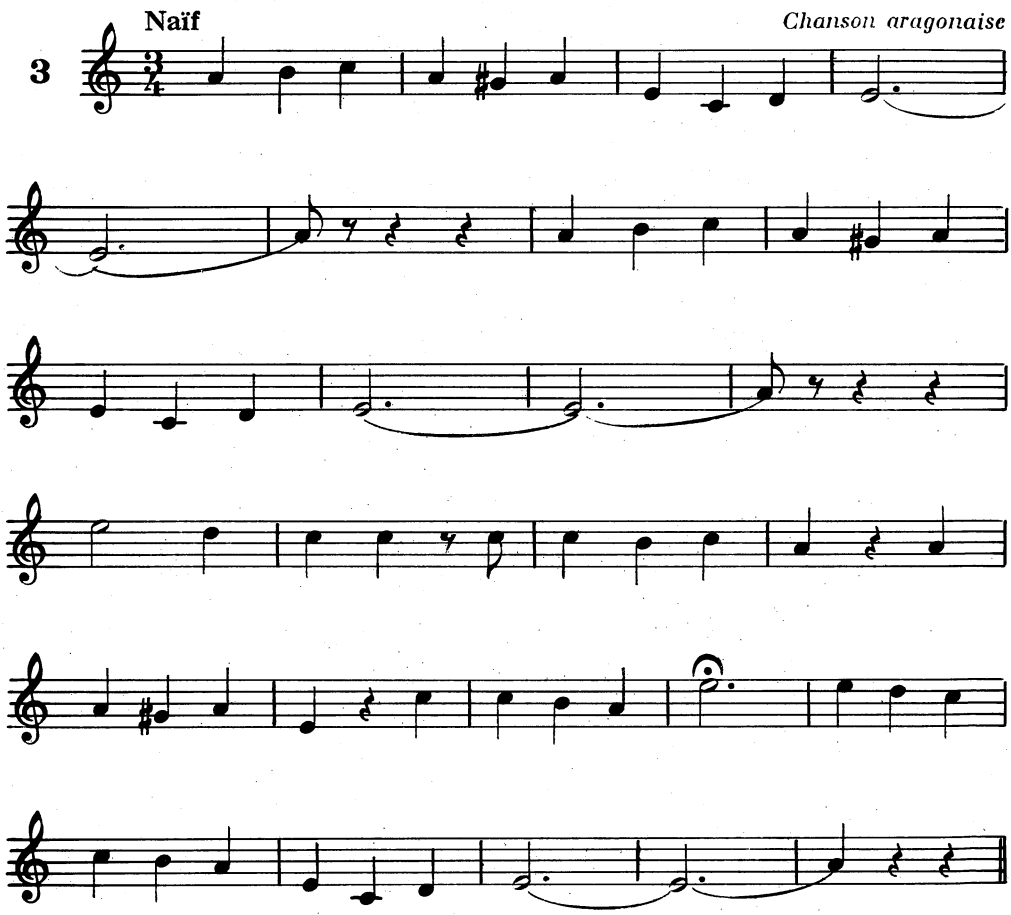
Cet intervalle n'existe pas dans la gamme Majeure.

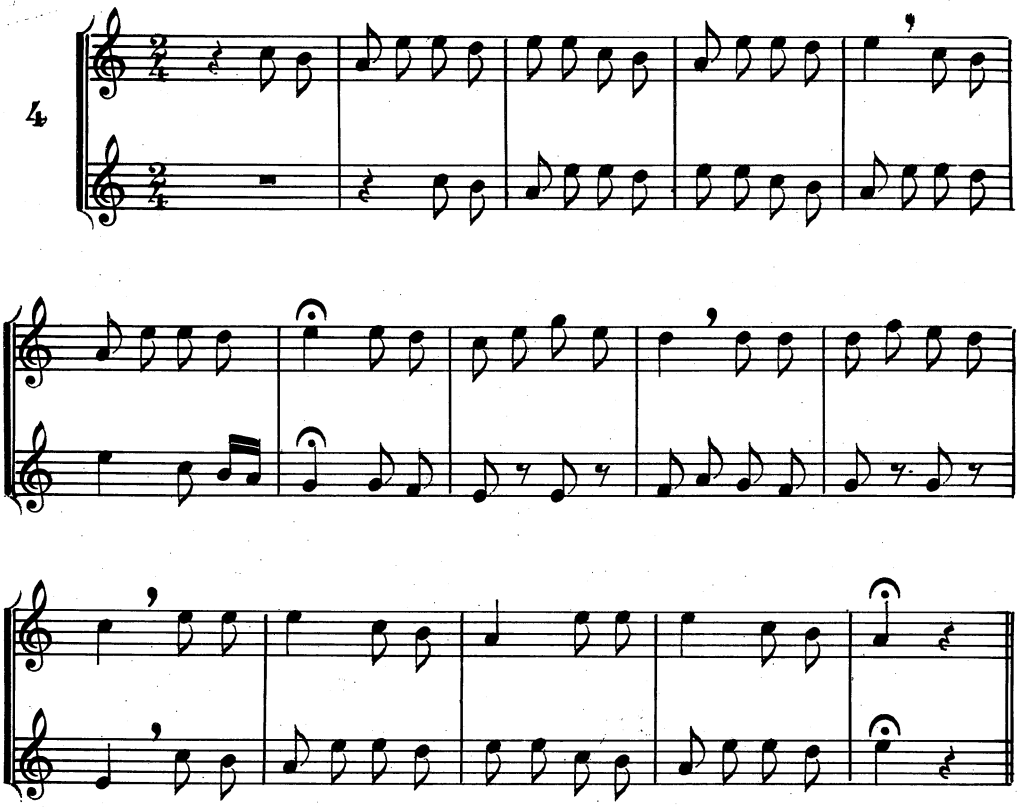
EXERCICES

ton de La mineur

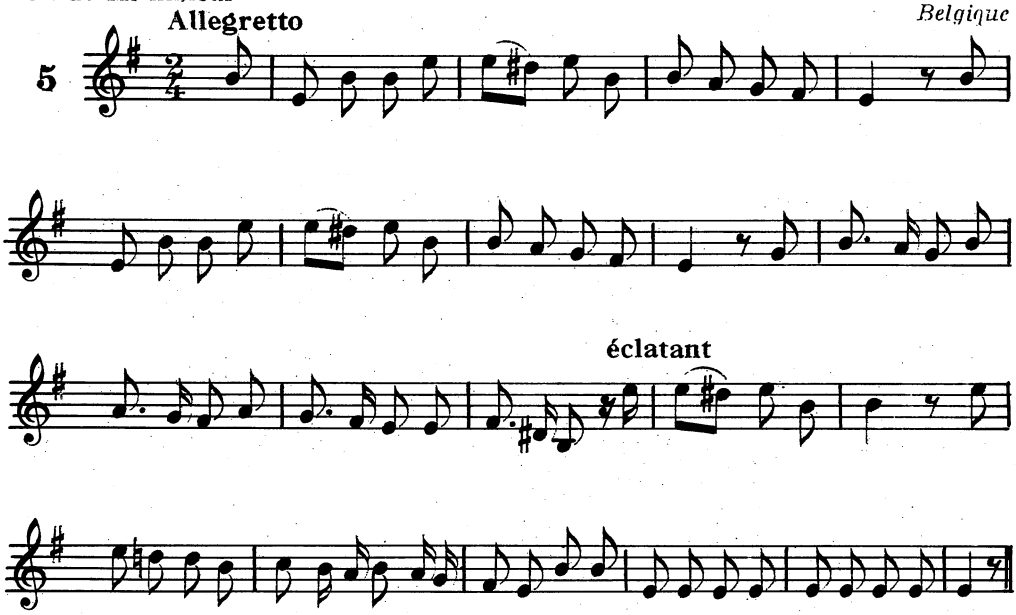



Andante
2


Naïf
Chanson aragonaise
3



Ton de Mi mineur



CHANT

LE MARCHAND DE SABLE

VILLERS NOTRE DAME
1866

Ton de La mineur

Allegretto moderato

p

Hier soir sur la grand' route Est mort le
Dé - fun - te ma Jean - nette A vait de
Al - lons mon bon Fi - dèle. Il fait grand

p

bon Jac - quot! Il é - tait vieux, sans doute. Hé - las! et
lui grand soin. Ti - rant sur sa cha - rette, Il l'ap - pe -
jour bien - tôt. Il faut que l'on s'at - tèle En pla - ce

pei - nait trop. Ché - tif mar-chand de sa - ble, Ma
- lait de loin. Elle a quit - té la ter - re! Bien -
de Jac quot. Le chien et son vieux maî - tre Y

vie est mi - sé - ra - ble. Il ne me res - tait
-tôt vint la mi - sè - re! Le pau vre vieux bau
suf - fi - ront peut - ê - tre! Pleu - rer ne sert de

rien Que mon vieil âne et mon vieux chien Trois
det Est mort de faim et de re gret Sans
rien Pre - nons le jour comme il nous vient A

p

bou-ches à nour - rir! Comment y sub - ve - nir? Jus -
lui que de - ve - nir? Mais à quoi bon gé - mir? Jus -
for - ce de souf - frir Le cœur doit s'en - gour - dir Jus -

-qu'à ce que l'on tombe il nous faut bien cou - rir!

L'ORGUE

L'origine de l'orgue est fort lointaine. En effet il est déjà question d'un instrument de ce nom dans les écrits d'un savant d'Alexandrie environ trois siècles avant J.-C.

A l'orgue *hydraulique*, c'est-à-dire dont la soufflerie était constituée par des pompes agissant sur une boîte à eau, succéda l'orgue *pneumatique*, ou orgue à soufflets.

Introduit dans les églises sous le règne de Charlemagne, l'orgue, du Xe au XVIe siècle, se présentait sous 3 formes :

1 - *Orgue portatif*, de petites dimensions. On s'en servait dans les chapelles, dans les processions. On l'emportait en voyage ; c'est un orgue portatif qui fut employé à la messe célébrée en plein air au Camp du Drap d'Or en 1520.

2 - *Orgue positif*, plus grand que le précédent ; en usage dans les églises, au théâtre et chez des particuliers. Son nom indique qu'il n'était pas transportable et qu'on devait le *poser* pour en jouer. Le *positif* pouvait être placé devant le buffet principal d'un orgue ; il formait ainsi un instrument indépendant, ayant sa sonorité propre, plus douce que celle du grand orgue.

3 - *Grand orgue*, de dimensions imposantes, il ne trouvait sa place que dans les cathédrales ou les édifices importants.

De nos jours, l'orgue est composé de trois parties principales : le matériel sonore, la soufflerie et le mécanisme.

Les tuyaux forment le matériel sonore ; ils sont répartis en groupes appelés *jeux*.

Chaque jeu représente un instrument à vent ; il y a donc un tuyau par note du clavier. Les tuyaux sont distribués de telle sorte qu'on peut les appeler ou les supprimer simultanément au moyen de *registres* représentés par des boutons ou par de petites plaquettes placées à gauche et à droite du clavier, quelquefois au-dessus du clavier supérieur.

L'orgue peut avoir de un à cinq claviers manuels (joués avec les mains) et un pédalier (joué avec les pieds).

Les jeux, en majeure partie, sont installés et répartis dans un *buffet*. La façade du buffet est généralement composée des plus beaux tuyaux d'étain, d'où son appellation *jeu de montre*.

La soufflerie est actionnée soit par l'électricité, soit par la force humaine.

En raison de son caractère solennel et de la possibilité de produire indéfiniment le même son avec la même ampleur, l'orgue a fait naître l'idée de l'infini et de l'éternité. Son caractère trouve pleinement son emploi dans les cérémonies religieuses.

L'orgue le plus important de France est celui de l'église St-Sulpice, à Paris. Il possède 118 jeux répartis sur 5 claviers manuels et un pédalier.

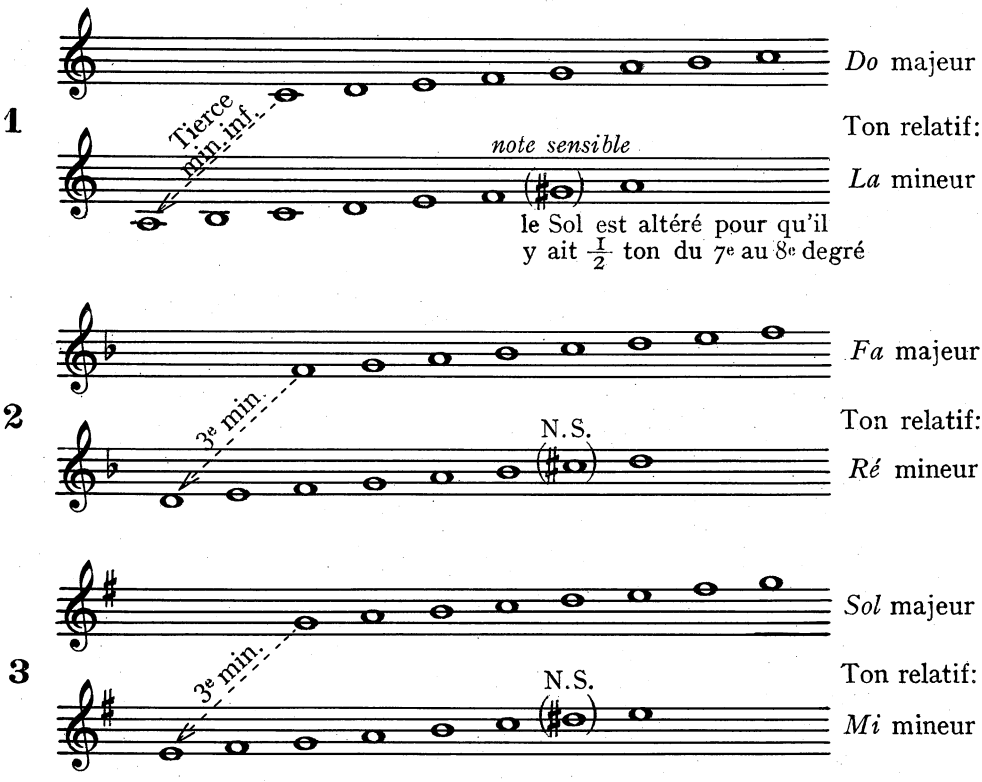
GAMMES RELATIVES

Il a été vu que partant d'une *même note* chaque gamme peut cependant revêtir 2 aspects différents, suivant qu'elle appartient au *Mode Majeur* ou au *Mode mineur*. Ceci découle du fait que les altérations ne sont pas les mêmes dans les 2 formes de gammes. Mais il existe une autre correspondance entre les gammes Majeures et les gammes mineures.

Chaque gamme *Majeure* a une correspondante *Mineure*, qui n'a pas la même tonique cette fois, mais qui comporte les mêmes altérations à la clef

Ces gammes sont les *gammes relatives*. Les 2 toniques sont toujours placées à distance de une 3ce *mineure inférieure* l'une de l'autre.

Exemples :



En chantant lentement ces 3 exemples, on remarque que sur le 7e degré de la gamme mineure il y a chaque fois une altération *accidentelle* et non constitutive. On en trouvera aisément la raison en se souvenant que dans une gamme le 7e degré, appelé *Sensible*, doit toujours être placé à un demi-ton diatonique de la tonique supérieure en Majeur et en mineur.

Mi mineur

Ancien Noël provençal

Allegretto

1

Ré mineur

Chant populaire du Morbihan

2

Ré mineur

Tambourin - RAMEAU

3

Ton de Mi mineur

Espagne

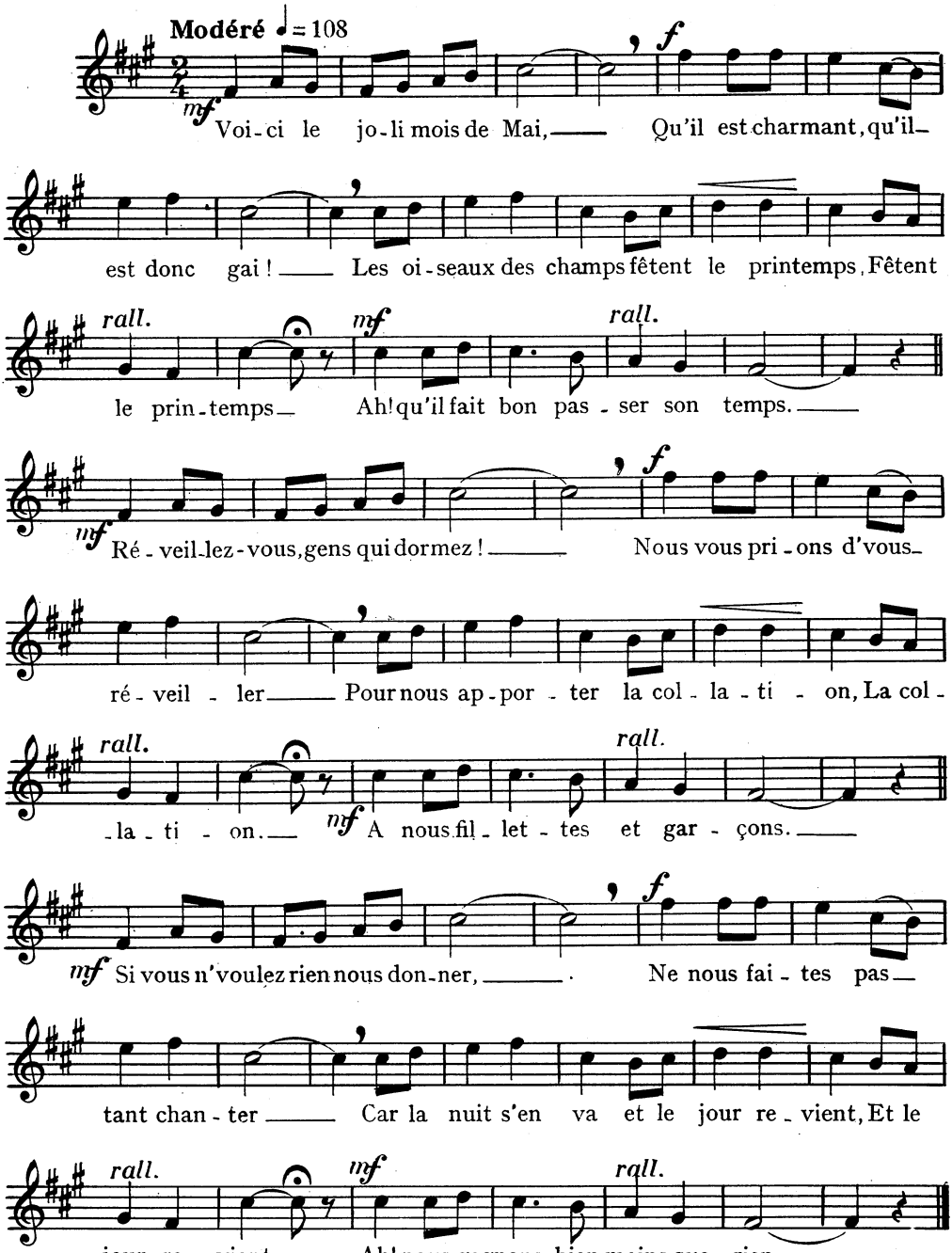
Con gracia

4

pp

CHANT

CHANSON DE QUÊTE DU VELAY*



** Pour les jeunes gens transposer d'une tierce inférieure, soit en RÉ*

19

THÉORIE

LES ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES

Ordre des Dièses - Ordre des Bémols

Il a été dit : 1e) que les altérations Dièses (♯) et Bémols (♭) servent à modifier le son des notes soit en le haussant (♯) soit en le baissant (♭)

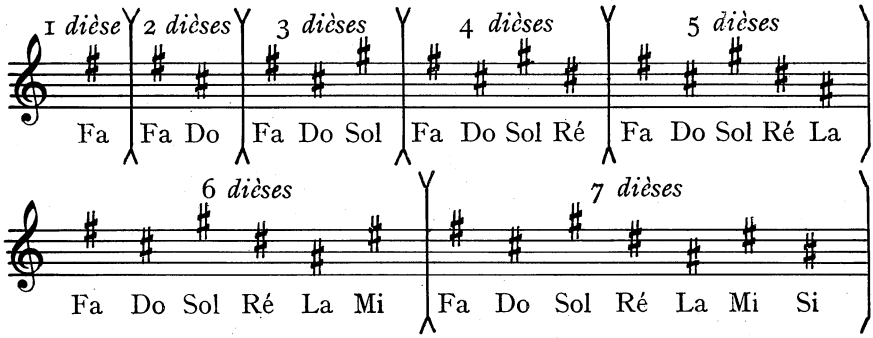
2e) Que les altérations dites *Accidentelles* ou *Passagères*, se placent devant la note à modifier.

3e) Que les altérations dites *Constitutives* se placent au début de chaque portée, formant ainsi ce que l'on nomme l'*Armure* ou l'*Armature* d'un morceau désignant clairement la tonalité. Ces altérations se présentent dans un ordre immuable.

Dièses : FA DO SOL RÉ LA MI SI

On écrit sur la portée de cette manière :

Armure avec

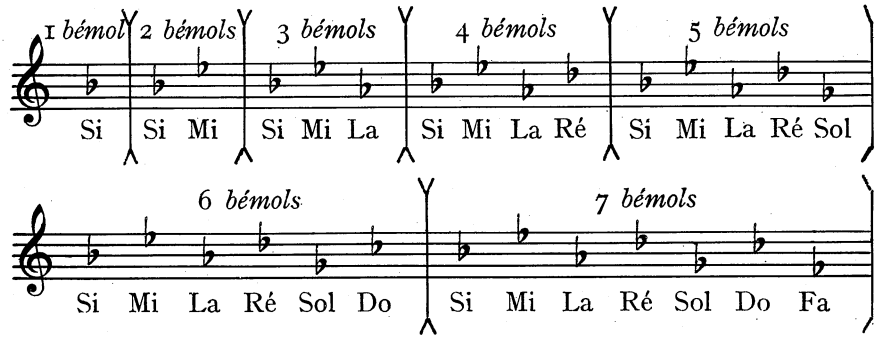


L'ordre des ♭ est exactement inverse :

SI MI LA RÉ SOL DO FA

Leur position sur la Portée :

Armure avec



On remarquera que les ♯ se succèdent de 5te en 5te dans le sens *ascendant* tandis que les ♭ se succèdent de 5te en 5te dans le sens *descendant*.

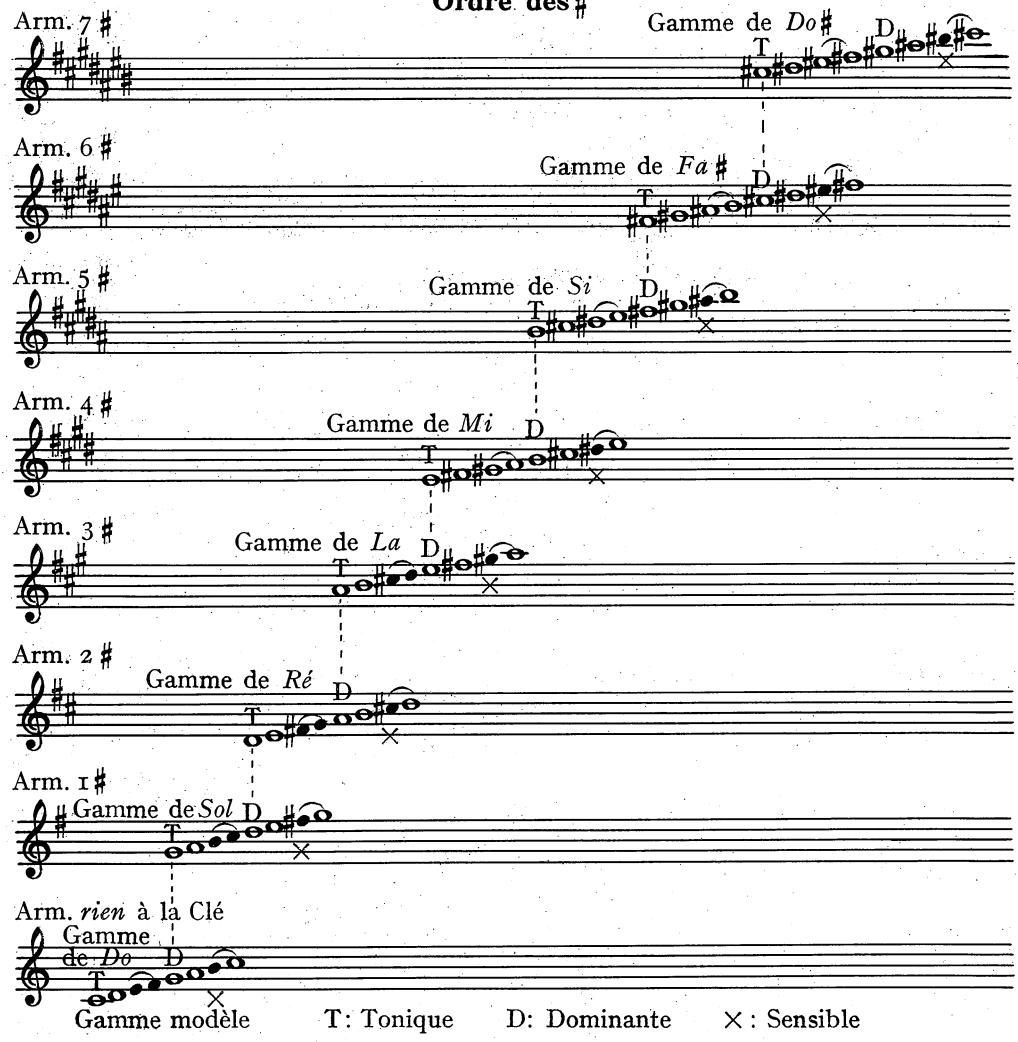
Il y a une raison logique à cet ordre immuable établi d'après les lois de l'enchaînement des gammes. Bien que ce sujet soit traité plus tard, un aperçu succinct est cependant dès maintenant nécessaire.

La gamme de Do, formée uniquement de notes naturelles (sans ♯ ni ♭), est le modèle d'après lequel toutes les autres gammes seront construites. Elle contient 5 Tons et 2 demi-Tons Diatoniques.

C'est cette obligation de respecter la place des demi-Tons: entre le 3e et le 4e degré, entre le 7e (note sensible) et le 8e degré qui suscite l'apparition d'un ♯ nouveau à chaque création d'une gamme nouvelle et ceci dans le sens *ascendant* c'est-à-dire en prenant chaque fois la *Dominante* d'une gamme, pour en faire une *Tonique,* point de départ d'une nouvelle série de 7 sons (gamme).

Pour mieux comprendre, il faut regarder bien attentivement le tableau ci-dessous de bas en haut.

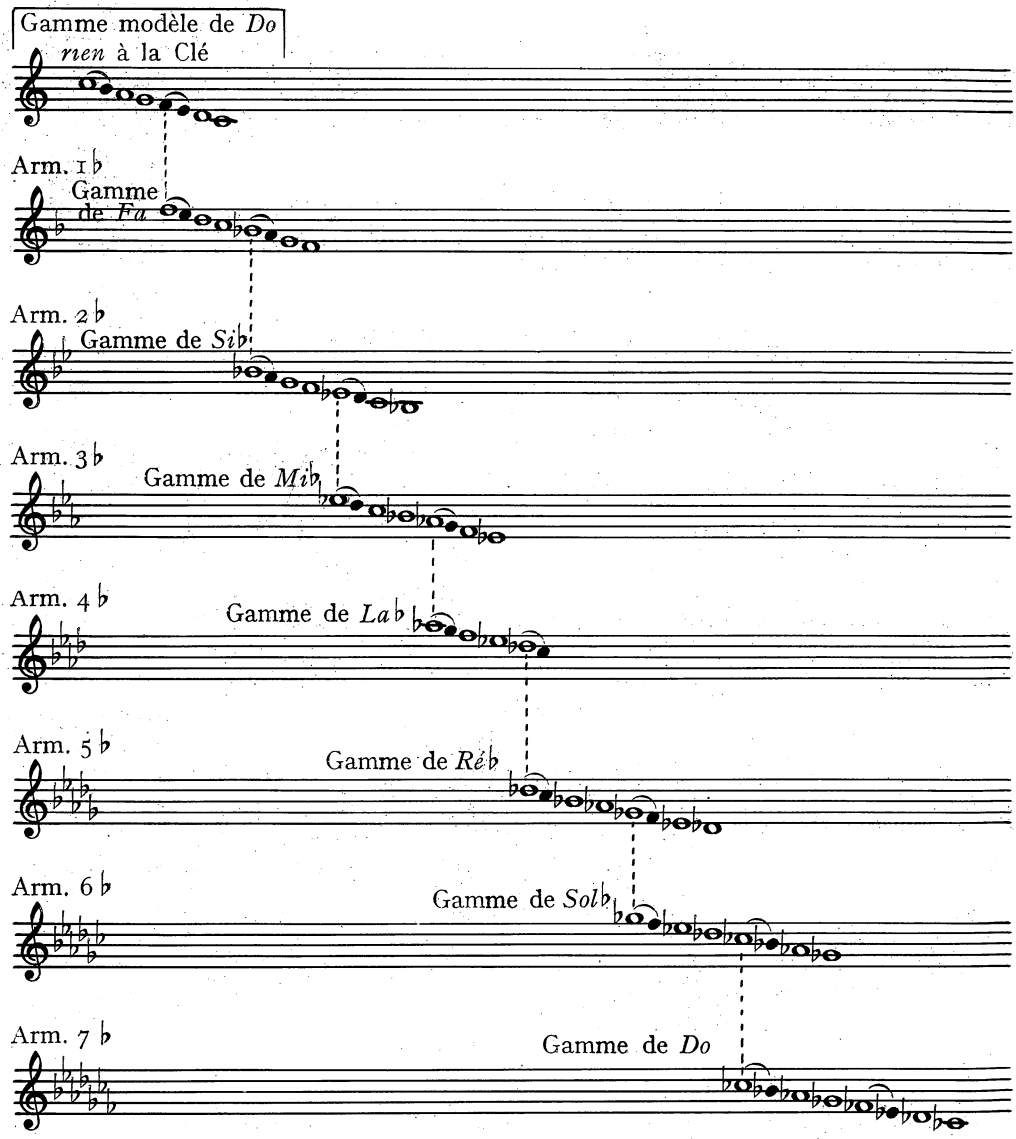
Ordre des ♯



La série des ♭ s'obtiendra d'une manière identique mais dans *l'ordre inverse*, c'est-à-dire en construisant des gammes nouvelles dans le sens *descendant*.

La nécessité d'un ♭ nouveau à chaque gamme apparaîtra à la lecture de ce tableau. Il faut en effet respecter la place du 1/2 ton entre les 3e et 4e degrés de la gamme, (l'équivalent de Mi-Fa dans la gamme modèle de Do), d'où *l'obligation d'abaisser* chaque fois par un ♭ le 4e degré de la gamme nouvelle.

Ordre des ♭



Ton de Sol Majeur

Mélodie populaire russe

1 Vivo

2 Moderato très lié — *Air populaire d'Auvergne*

mf p p

Ton de Fa Majeur

Menuet d'EXAUDET *XVIIIe Siècle*

3 Moderato

p

un peu rall. a Tempo

rall.

4 Andante — *Berceuse* - MOZART

p

Ton de Sol Majeur

HAENDEL

5

Moderato

mf

p

f

Ton de Fa Majeur

Ancien Noël

6

Allegretto

LA BERGÈRE ET LE MONSIEUR

Chanson dialoguée à 2 voix égales

Harmonisation à 2 voix
par Marcel DAUTREMER

La Bergère

La la — la la la la la la —

Le Monsieur: Ah dis-moi donc ber - gè - re Com - bien as - tu d'mou-

— la la la Eh! par ma foi Mon - sieur il faut que j'les comp-

-tons? — la la la la la la la la

REFRAIN

-tions. Et tra la la dé - ri - dé-rette, Et

la la la

tra dé ron la la la La Rou la

la Ah!

HISTOIRE

PROGRÈS DE LA NOTATION MUSICALE

Les Formes Musicales - Danceries

A la fin du XVe et pendant tout le XVIe siècle la notation musicale se transforma peu à peu, grâce à une découverte d'une grande importance : *l'impression musicale*, que nous devons à l'italien Petrucci.

Les signes représentant les notes furent moins nombreux, plus précis et le nombre des lignes sur lesquelles on écrivait les signes musicaux fut définitivement fixé à 4 pour la musique religieuse et à 5 pour la musique profane.

Les notes étaient de couleurs différentes pour distinguer les *durées* les unes des autres : blanches, noires ou rouges. Nous n'avons conservé dans notre écriture moderne que les noires et les blanches.

Des barres verticales apparaissent de temps en temps en travers de la portée pour grouper les notes en différentes *périodes* (origine de nos barres de mesure).

Mais c'est au cours du XVIIe siècle seulement, après avoir encore subi des modifications et des perfectionnements, que l'écriture musicale prit la forme définitive que nous lui connaissons.

Les plus anciens recueils de musique imprimés en France parvenus jusqu'à nous renferment des pièces de musique instrumentale qui datent du milieu du XVIe siècle. Ce sont des *Danceries* du compositeur Claude Gervaise, violoniste de la chapelle du Roi de France François Ier (imprimés par Attaignant, imprimeur Parisien mort en 1552).

Ces courtes pièces, de caractères variés, étaient exécutées par les *violons du Roi* (1), non pour faire évoluer des danseurs mais pour l'intérêt et le plaisir que l'on avait à écouter de la musique seule.

C'est là, une des premières manifestations de musique de *concert*.

La musique instrumentale qui devait se développer considérablement au cours des siècles suivants, est issue de deux sources distinctes. D'une part, des transcriptions pour instruments d'œuvres écrites pour les voix (ex. : Motets et Madrigaux), d'autre part des *Suites* de morceaux à caractère de danse.

(1) Le *violon*, instrument à cordes issu de la *viole*, est né en Italie au XVIe siècle. Il fera l'objet d'un étude spéciale dans le 3e Livre de ce Cours.

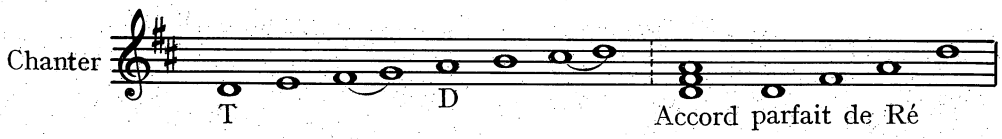
20

THÉORIE

GAMMES AVEC 2 ♯
Ré Majeur et Si mineur

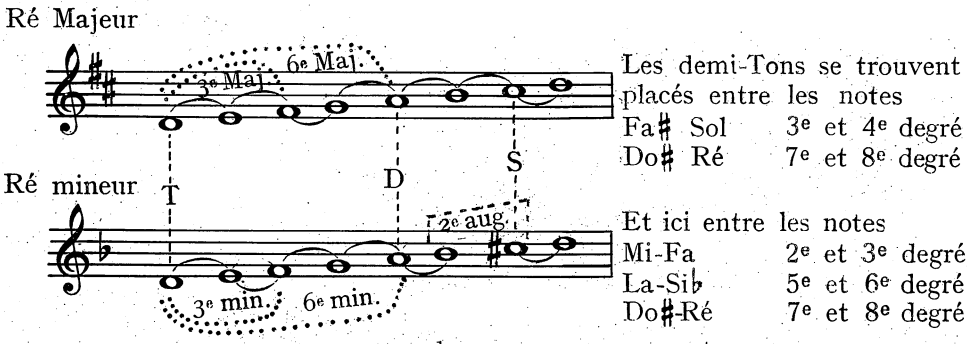
Jusqu'à présent, les exercices d'application des chapitres précédents étaient limités aux tons de : DO Majeur (rien à la clef) SOL Majeur (1 ♯) FA Majeur (1 ♭)
et à leurs relatifs : LA mineur MI mineur RÉ mineur

Considérons maintenant les gammes comportant 2 altérations à la clé. En relisant les tableaux des pages xx et xx nous voyons que 2 ♯ à la clé, Fa et Do indiquent la gamme de Ré Majeur.



La gamme de Ré mineur, (relatif de Fa Majeur) étant déjà connue on peut établir la comparaison de ces 2 gammes qui portent le même nom, afin de ne pas les confondre.

Ré Majeur



nous trouvons un intervalle de 2de augmentée entre Si♭ et Do♯ qui n'existe pas en Ré Majeur.

Constatations :

Ces gammes ont : La même Tonique Ré
» » Dominante La
» » note Sensible Do ♯

Différences :

Dans la gamme de Ré Majeur la 3ce (3e degré Fa♯) et la 6te (6e degré Si) sont *Majeures*
» » » » Ré mineur » » » » Fa » » » » » Si♭ » *mineures.*

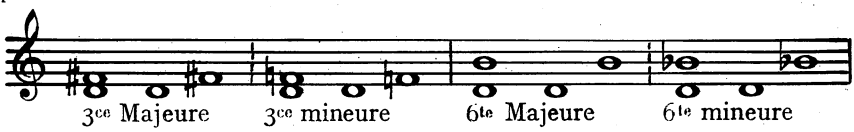
Conclusion :

Pour savoir si un morceau est en Ré Majeur ou en Ré mineur :

1) A la lecture, on regarde l'armure : 2 ♯ pour Ré Majeur - 1 ♭ pour Ré mineur;

2) A l'audition, on écoute la 3ce et la 6te pour discerner si elles forment avec la Tonique des Intervalles Majeurs ou mineurs.

Expérience: Chanter et ensuite reconnaître à l'audition ces 3ces et ces 6tes

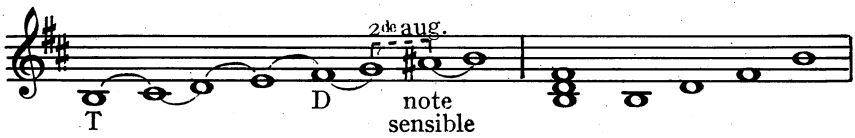


Cette gamme de Ré Majeur est facile à chanter dans une tessiture qui convient à toutes les voix

Œuvres célèbres écrites dans la tonalité de Ré Majeur :

Bach - 5e Concerto Brandebourgeois,
Beethoven - 2e Symphonie,
M. Ravel - La Valse.

La gamme relative de Ré Majeur est celle de Si mineur.



En plus du Fa et du Do (Dièses indiqués à la clé) elle comporte un La ♯ (2e degré, note Sensible).

Caractéristiques:		Demi-Tons placés entre :
Tonique :	Si	Do♯ - Ré
Dominante :	Fa♯	Fa♯ - Sol
Note sensible :	La♯	La♯ - Si

Entre les 6e et 7e degrés (Sol-La♯) il y a un intervalle de 2de augmentée.

La 3ce (3e degré)
La 6te (6e degré) sont mineures

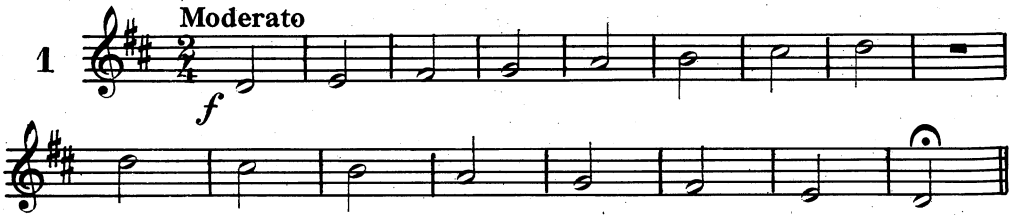
La Tonique Si est placée au dessous de la ligne supplémentaire (ligne du Do au-dessous de la portée).

Œuvres célèbres écrites dans la tonalité de Si mineur :

Bach - Suite N° 2,
Schubert - Symphonie Inachevée,
Chopin - 2e Sonate en Si mineur.

EXERCICES

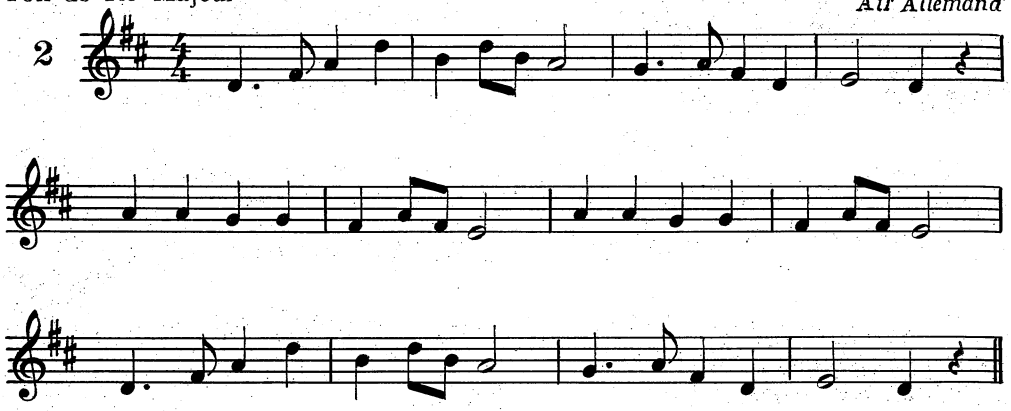
ton de Ré Majeur



Ton de Ré Majeur

Air Allemand

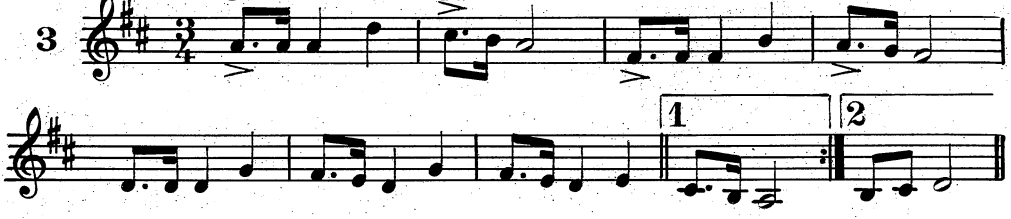
2



Allegro ma non troppo

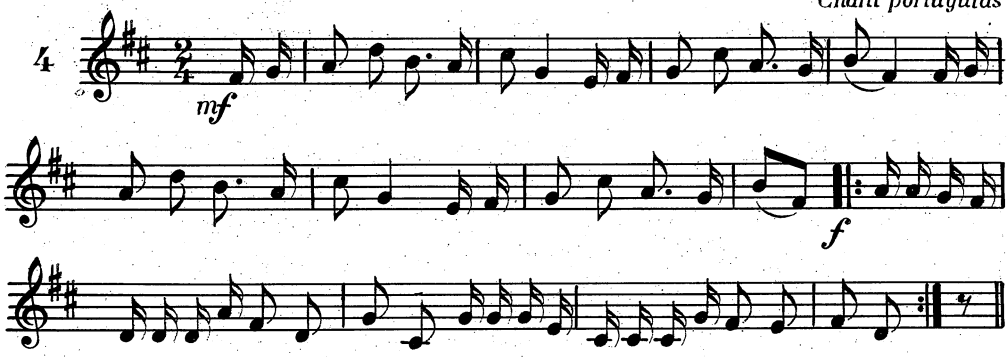
CHOPIN

3



Chant pòrtuguias

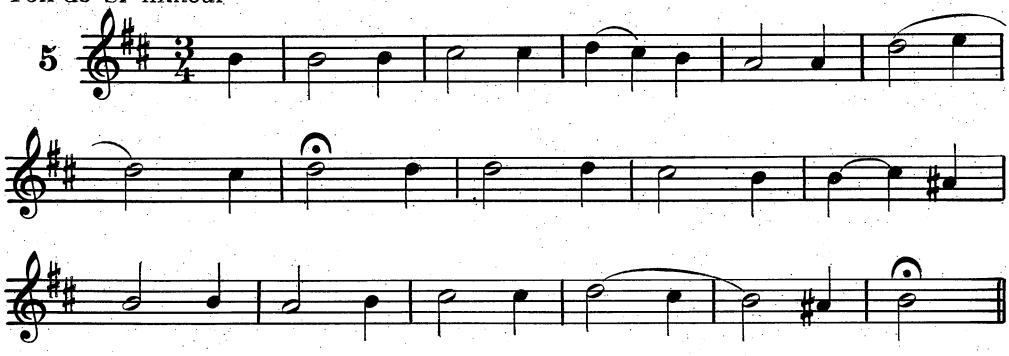
4



Ton de Si mineur

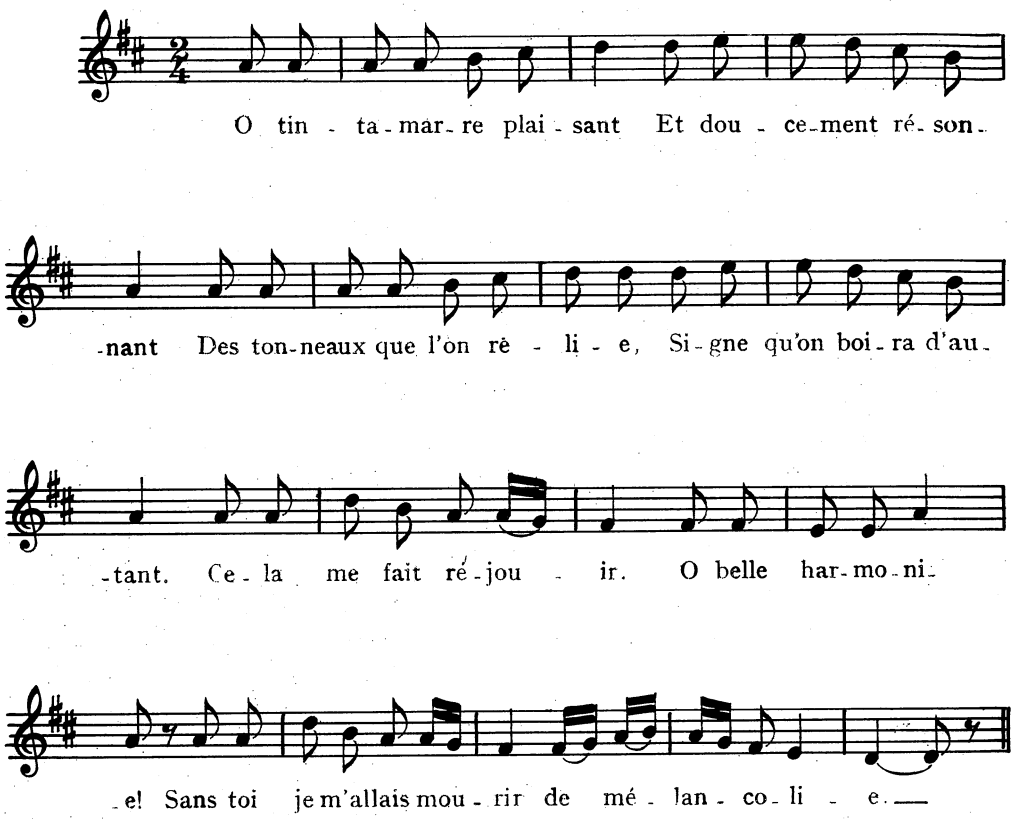
Air du XIVe Siècle

5



VAUDEVIRE

XVIe siècle



2

Sans fruit, vignes et pommiers
Avaient dedans nos gosiers
Trop laissé la sécheresse
Et aux tonneaux et celliers.
Cet an, par fertilité
Nous donne largesse ;
Ne crions plus la cherté :
A vous notre hôtesse !

3

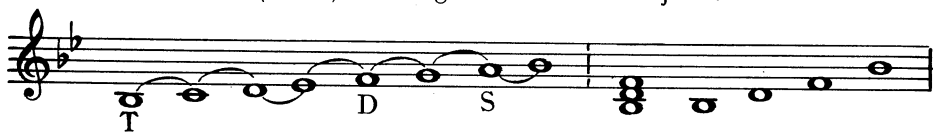
Voici bon cidre nouveau ;
Je crois qu'il est fait sans eau ;
Il est chaud à la fourcelle
Et donne jusqu'au cerveau.
Le Dameret excellent
A la couleur telle :
Si j'en buvais bien souvent,
Faudrait la hardelle

21

THÉORIE

GAMMES AVEC 2 ♭
Si ♭ Majeur et Sol mineur

Se reporter encore une fois au tableau de la page 102 où l'on voit que la gamme qui a 2♭ à la clé (Si-Mi) est la gamme de Si♭ Majeur :

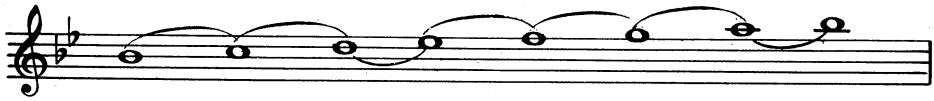


Caractéristiques :	Tonique	Si♭	Demi Tons placés entre
	Dominante	Fa	Ré - Mi♭
	Note sensible	La	La - Si♭

La 3ce 3e degré Ré et la 6te 6e degré Sol sont Majeures.

C'est une gamme facile à chanter, malgré une Tonique un peu grave, peut-être, pour certaines voix.

Remarquons à ce propos que le *Si grave* s'inscrit au-dessous de la ligne supplémentaire placée au-dessous de la portée. Si l'on chantait cette gamme à l'octave supérieure :



c'est au contraire le *Si aigu* qui se trouverait au-dessus de la ligne supplémentaire placée au-dessus de la portée.

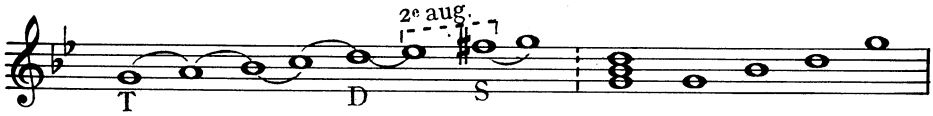
Œuvres célèbres écrites dans la tonalité de Si♭ Majeur :

Beethoven - Symphonie N° 4,

Schumann - Symphonie N° 1 (Le Printemps),

Brahms - Variations sur un thème de Haydn.

La gamme relative de Si♭ Majeur est celle de Sol mineur.



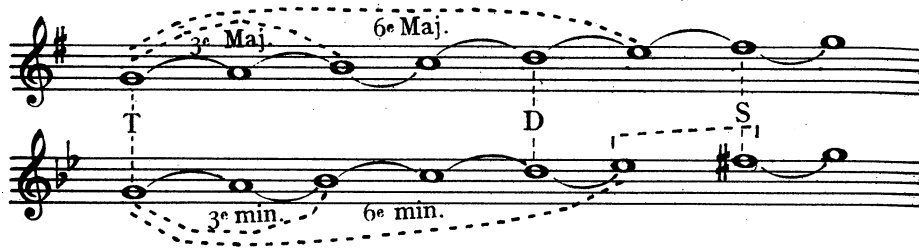
Caractéristiques :			Demi Tons placés entre
	Tonique	Sol	La - Si♭
	Dominante	Ré	Ré - Mi♭
	Note sensible	Fa♯	Fa♯ - Sol

Entre les 6e et 7e degrés (Mi-Fa♯) il y a un intervalle de 2de augmentée.

La 3ce (3e degré Si♭) et la 6te (6e degré) sont mineures.

De nombreux exercices de ce Livre étant construits à partir de la gamme de *Sol Majeur* on peut établir maintenant la comparaison ainsi que cela a été fait pour les gammes de Ré Majeur et Ré mineur dans le chapitre précédent.

Les demi-Tons sont placés entre les notes Si-Do et Fa♯-Sol.



Et ici entre les notes La Si♭ - Ré Mi♭ - Fa♯ Sol.

Nous trouvons en Sol mineur l'intervalle Mi♭ Fa♯ 2de augmentée qui n'existe pas dans la gamme Majeure.

Constatations. Ces gammes ont :

La même	Tonique :	Sol
» »	Dominante :	Ré
» »	Note sensible :	Fa ♯

Différences : Dans la gamme de Sol Majeur la 3ce Si (3e degré) et la 6te Mi (6e degré) sont *Majeures.*

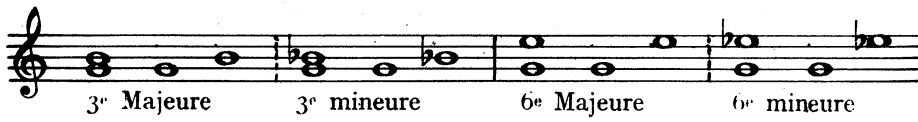
Dans la gamme de Sol mineur la 3ce Si♭ et la 6te Mi♭ sont *mineures.*

Conclusion : Pour savoir si un morceau est en Sol Majeur ou en Sol mineur :

1) A la lecture on regarde l'armure : 1♯ pour Sol Majeur, 2♭ pour Sol mineur.

2) A l'audition : On écoute la 3ce et la 6te pour discerner si elles forment avec la Tonique des intervalles Majeurs ou mineurs.

Expérience : chanter, puis reconnaître à l'audition ces 3ces et 6tes

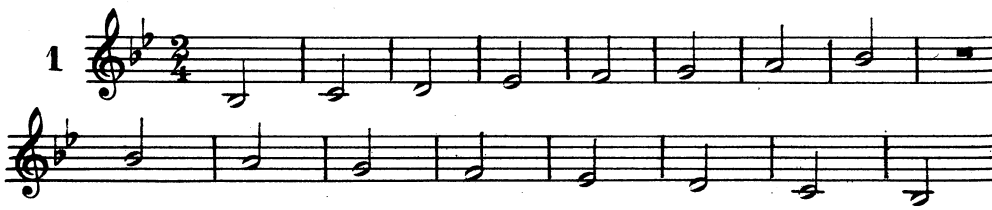


Œuvres célèbres écrites dans la tonalité de Sol mineur :

Mozart - Symphonie N° 40,
Chopin - 1e Ballade,
Saint-Saëns - Danse Macabre.

EXERCICES

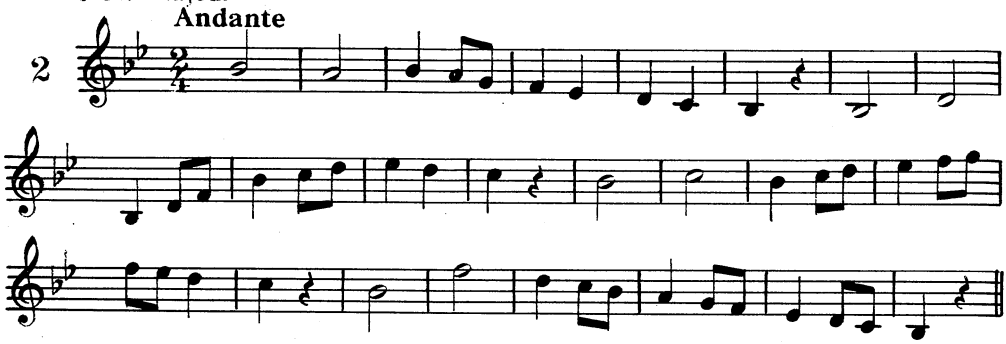
ton de Si♭ Majeur



Ton de Si♭ Majeur

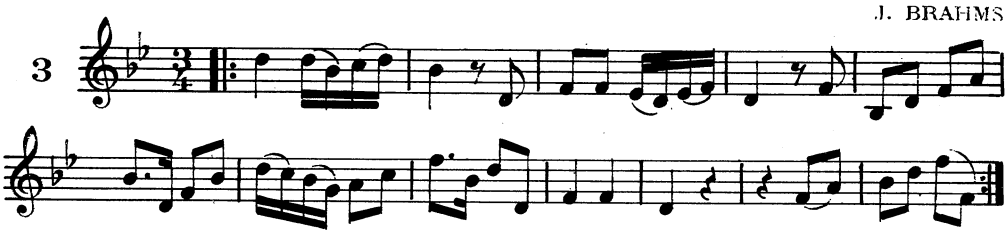
Andante

2



J. BRAHMS

3

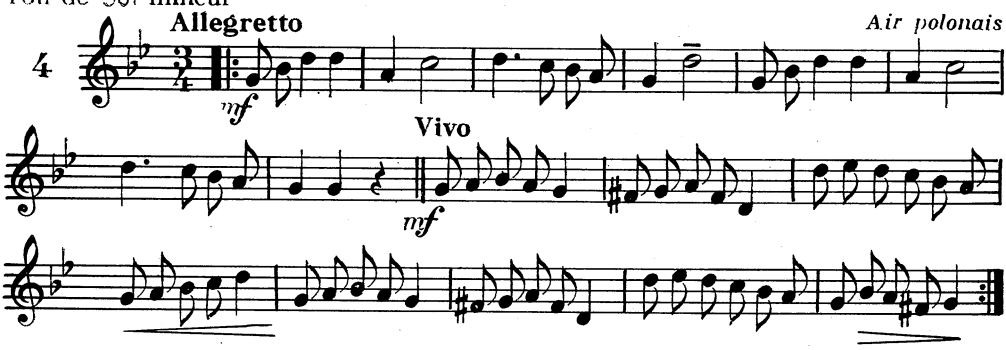


Ton de Sol mineur

Allegretto

Air polonais

4



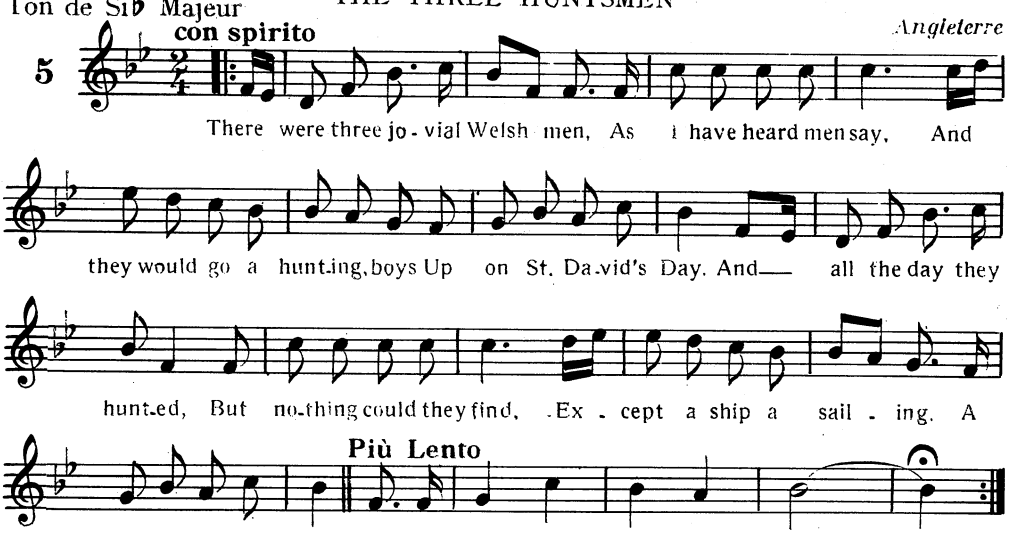
Ton de Si♭ Majeur

THE THREE HUNTSMEN

con spirito

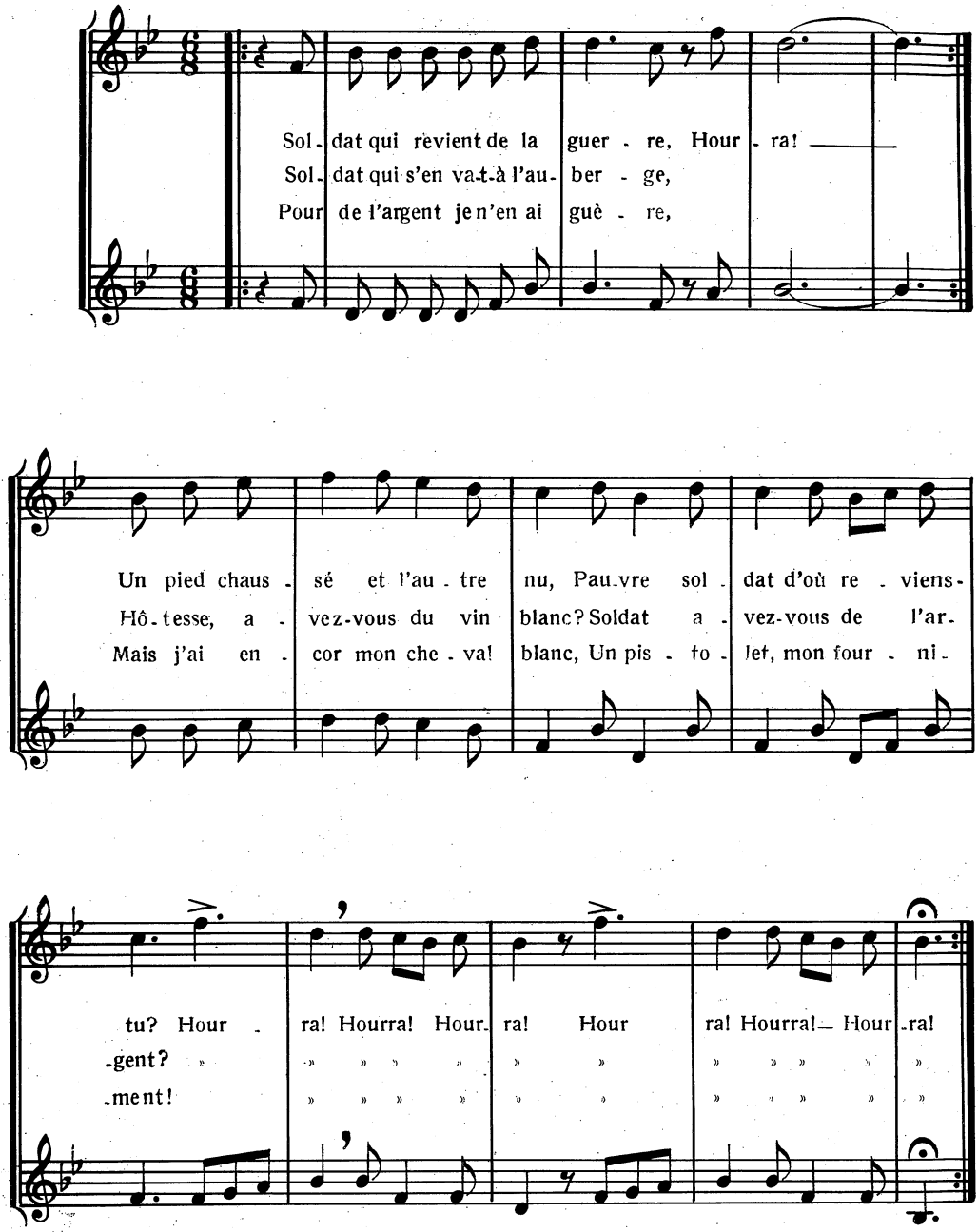
Angleterre

5



SOLDAT QUI REVIENT DE LA GUERRE

ton de Si♭



HISTOIRE

LA SUITE

Dès l'apparition du contrepoint (1), la chanson s'éloigne de son caractère populaire d'origine en raison du raffinement de l'écriture, des recherches mélodiques et du nombre de parties vocales employées par les auteurs.

L'exécution en devenait de plus en plus difficile et, souvent, des instruments doublaient les voix. Quelquefois, surtout dans les chansons à refrain dansé, les instruments jouaient seuls pendant que l'assistance dansait.

Peu à peu le chant disparut : les violes, les luths, les flûtes, les cymbales reçurent la charge de faire évoluer les danseurs.

C'est alors que quelques compositeurs rassemblèrent plusieurs danses de rythmes différents, créant sans le savoir la première forme de Musique Instrumentale qui fut désignée sous le nom de *Suite*.

Inspirée par la danse, la *Suite* en conserve les principales caractéristiques : idée de contraste dans les différentes pièces instrumentales qui la composent ; alternance de mouvements vifs et lents ; variété de caractères et de rythmes.

La *Suite* se composait généralement :

1° d'un mouvement vif, d'allure franche et vive (Allemande);

2° d'un mouvement lent de caractère grave ou mélancolique (Sarabande, Sicilienne, Pavane) ;

3° d'un mouvement modéré à caractère aimable, gracieux, léger (Menuet, Gavotte, Musette) ;

4° d'un mouvement très rapide, vif et enjoué (Gigue ou Rondo) .

Les 4 morceaux d'une *Suite* groupés en ordre logique avaient un *lien tonal*. (Même tonalité majeure ou mineure pour les 4 morceaux).

Les compositeurs qui écrivirent des *Suites* pour instruments aux XVIIe et XVIIIe siècles sont nombreux ; En voici quelques-uns parmi les plus célèbres :

En Italie : Domenico Scarlatti (1685-1757)

En Angleterre : Purcell (1659-1695)

En France : de Chambonnières (1602-1672)
Couperin (1668-1733)
Rameau (1683-1764)

En Allemagne : Hændel (1685-1759)
Jean-Sébastien Bach (1685-1750)

La forme *Suite* disparut peu à peu et fut supplantée au XVIIIe siècle par la *Sonate*, qui engendra elle-même la *Symphonie*. Cependant on désigne encore de nos jours sous le nom de *Suite* une œuvre instrumentale ou orchestrale de forme libre, comprenant plusieurs morceaux de caractères variés.

1) Revoir les pages 62 et 63.

22

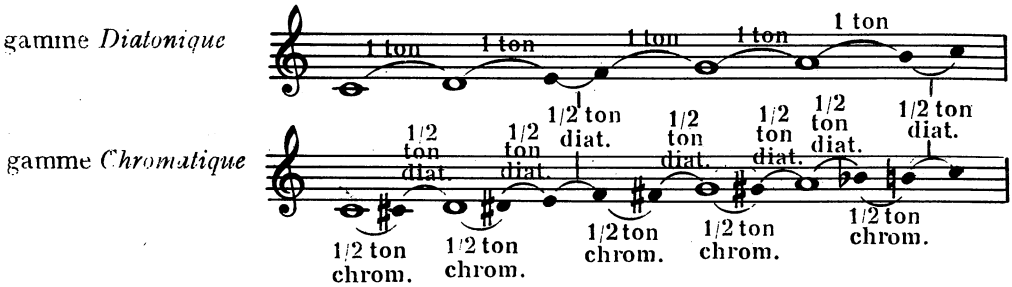
THÉORIE

CHROMATISME

Les gammes Diatoniques sont formées de notes qui se succèdent par tons et demi-tons (diatoniques). (revoir Leçon N° 16 page 87).

Se souvenir que la gamme diatonique *majeure* contient 5 tons et 2 demi-tons (diatoniques) alors que la gamme *mineure* contient 4 tons et 3 demi-tons (diatoniques)

Si l'on fait l'expérience de placer entre les notes d'une gamme diatonique des sons intermédiaires, l'on obtient ceci :

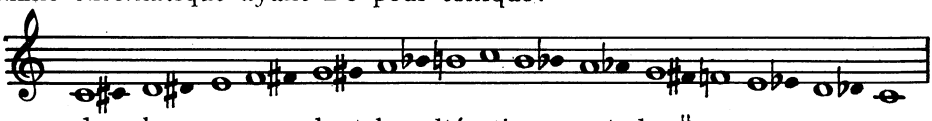


Cette gamme nouvelle est entièrement formée de *demi-tons* (12 dont 7 Diatoniques et 5 Chromatiques) c'est la gamme *Chromatique* (du grec chromos couleur)

Elle comporte 13 sons et peut commencer par n'importe quelle note le résultat auditif sera toujours le même.

Elle est cependant soumise à certaines règles d'écriture que nous allons découvrir en regardant l'exemple ci-dessous.

Gamme chromatique ayant Do pour tonique:



dans le sens ascendant les altérations sont des ♯
dans le sens contraire, des ♭.

2 *exceptions :*

En montant, le La ♯ est remplacé par un Si♭	enharmonie
En descendant, le Sol♭ est remplacé par un Fa ♯	enharmonie

La raison en est que le La ♯, comme le Sol♭, sont des notes appartenant à des tonalités très éloignées de celle de Do (gamme ayant l'une 5 ♯ l'autre 6 ♭ à la clé).

Alors que Si♭ se trouve dans la gamme de Fa (1♭) et Fa♯ dans la gamme de Sol (1♯), toutes deux sont dites *voisines* de celle de Do. (1 seule altération de différence à la clé).

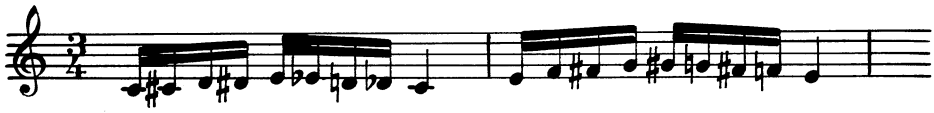
Ceci détermine la règle suivante qui régit la constitution de toute gamme chromatique :

Dans le sens ascendant on n'altère pas le 6e degré
» » » descendant » » » » 5e »

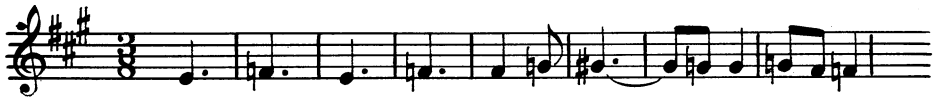
De très nombreux fragments chromatiques sont utilisés par les compositeurs dans le but de donner un caractère particulier à une phrase musicale, de créer un *climat*. Voici quelques exemples extraits d'œuvres fort différentes qui illustrent musicalement le chromatisme.

La progression chromatique est souvent employée pour imiter le *vent*, l'*orage*, la *tempête*.

1) Exemple d'imitation du vent

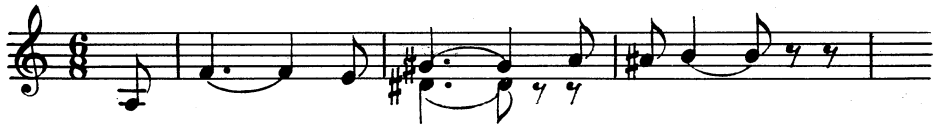


Les Eolides (Eole : vent) C. Franck



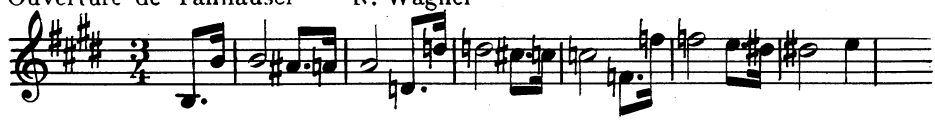
2) Pour exprimer une plainte douloureuse, une angoisse

Prélude du 1er Acte Tristan et Isolde R. Wagner



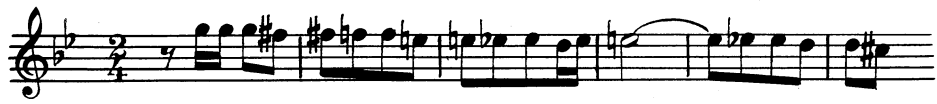
3) Un élan dramatique, une supplication :

Ouverture de Tanhauser R. Wagner



4) Le caractère flottant, indécis, mystérieux, d'un motif musical.

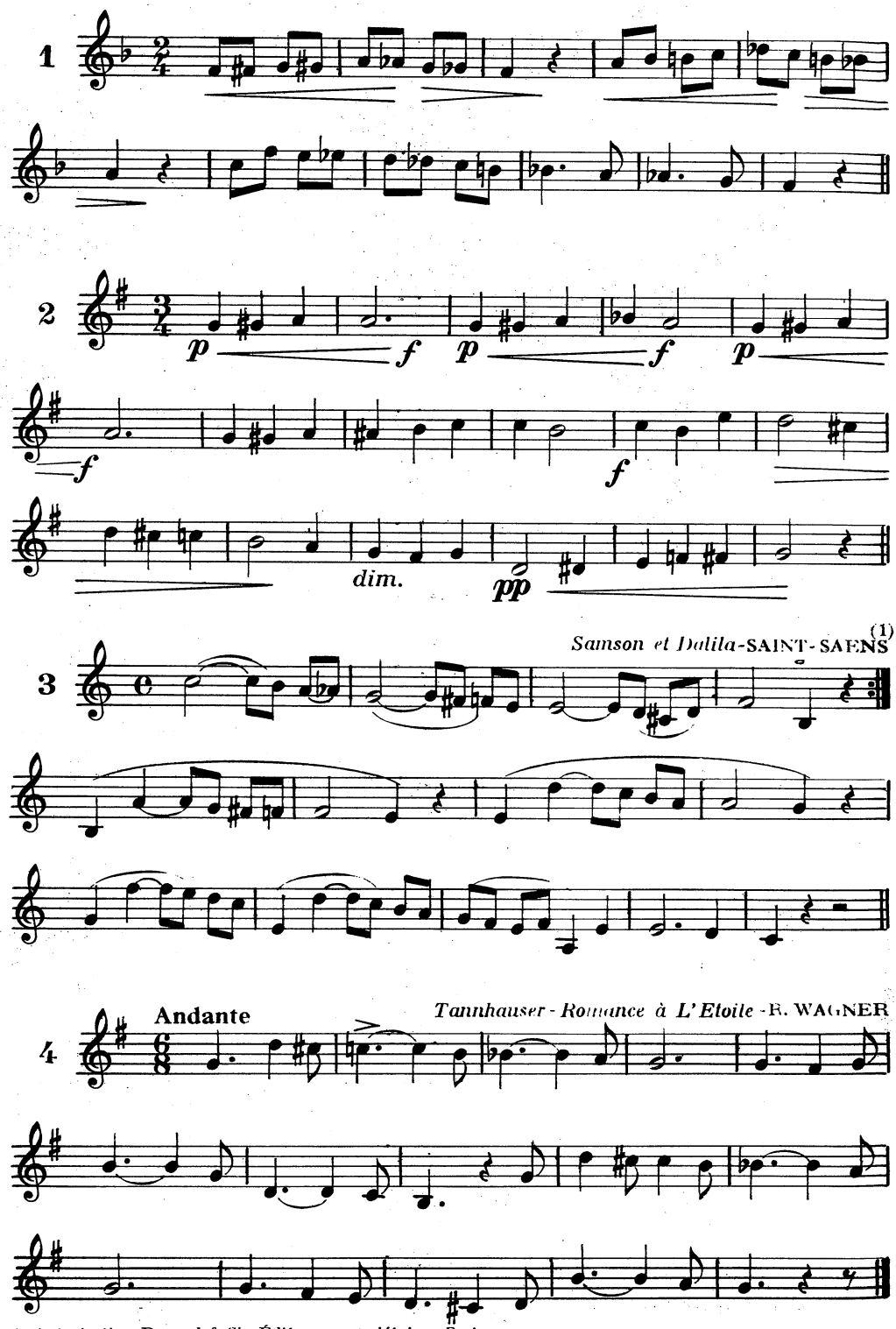
1e Symphonie Tchaikovsky



Œuvres célèbres à prédominance chromatique :

Fantaisie Chromatique et Fugue - J.S. Bach
Etude No. 2 (op.2) - Chopin
Galop Chromatique - Liszt

EXERCICES

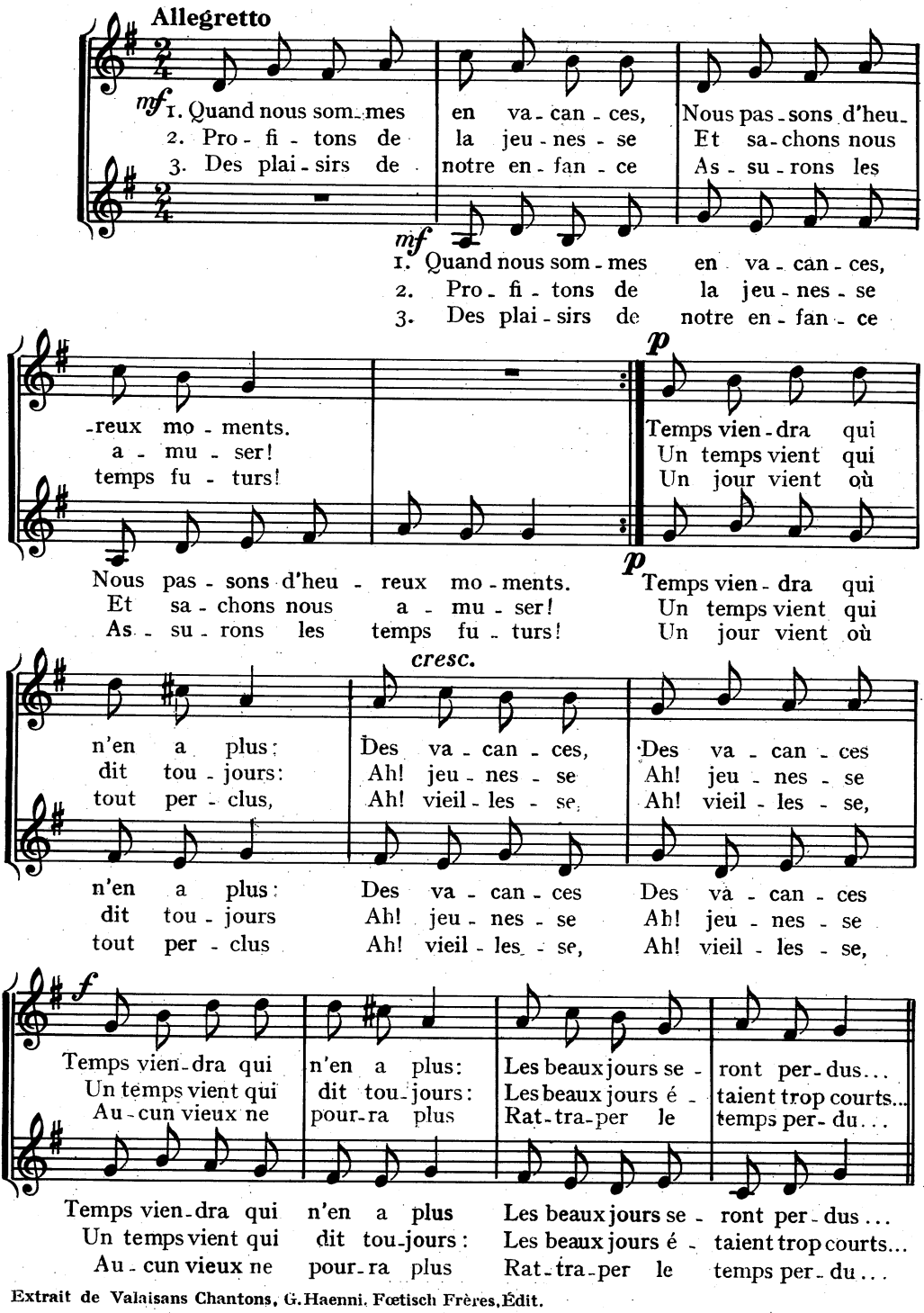


1) Autorisation Durand & Cie, Éditeurs propriétaires, Paris

VACANCES

Paroles de
P. BIOLEY

Mélodie populaire Suisse
Harmonisé par A. PARCHET



Extrait de Valaisans Chantons, G. Haenni. Fœtisch Frères, Édit.
A.L. 23763

THÉORIE

RÉSUMÉ

Figures et Durées

Aux figures et signes déjà familiers ont été ajoutés :

La 𝅗𝅥 et le 𝄾 valeur et silence du Demi-Temps

La 𝅘𝅥 et le 𝄿 — du quart de Temps

La ♩. son d'une durée d'1 Temps et demi

La 𝅘𝅥. son — de 3/4 de Temps

Mesures

Aux mesures à temps *Binaire* 2/4 3/4 4/4 ont été ajoutées les mesures à Temps *Ternaire* 6/8 9/8 12/8.

Exceptions Rythmiques

La possibilité d'introduire une figure rythmique *Ternaire : le Triolet* 3 dans une mesure simple (*binaire*).

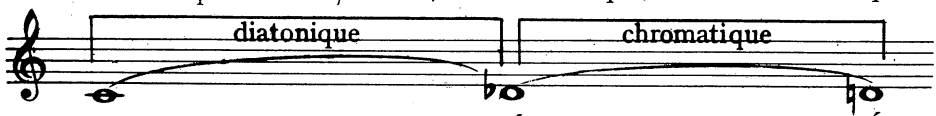
La possibilité inverse : le *Duolet* 2 figure rythmique binaire introduite dans une mesure composée (*Ternaire*).

Les Temps forts — Les Temps faibles : accentuation normale

La Syncope — Le Contre-Temps : accentuation déplacée

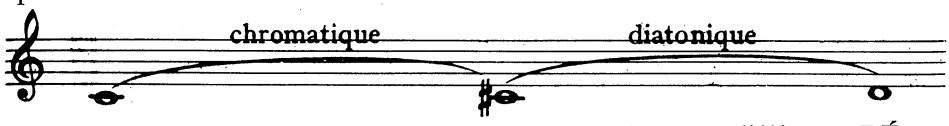
Tons et Demi-Tons

Le Ton composé de 2 1/2 Tons, l'un Diatonique, l'autre Chromatique



DO noms de notes différents RÉ Bémol même nom de note RÉ bécarre

ceci pouvant être inversé.



DO même nom de note DO dièse noms de notes différents RÉ

Enharmonie

d'où il ressort que Do♯ et RÉ♭ ont la même résonance pour notre oreille. C'est ce qu'on nomme des notes *Enharmoniques*.

Intervalles

Les *Intervalles* dont les noms sont fonction du nombre de degrés qu'ils renferment :

Seconde	(2 degrés)	qui peut être	Majeure ou mineure
Tierce	(3 degrés)	—	Majeure ou mineure
Quarte	(4 degrés)	qui ne peut être que	Juste
Quinte	(5 degrés)	—	—
Sixte	(6 degrés)	qui peut être	Majeure ou mineure
Septième	(7 degrés)	—	Majeure ou mineure
Octave	(8 degrés)	qui ne peut être que	Juste

Tous ces Intervalles peuvent être, soit augmentés 1/2 Ton de plus que Majeure ou Juste
soit diminués 1/2 Ton de moins que mineur ou juste.

Renverser un Intervalle c'est inverser l'ordre des 2 notes qui le forme.

Redoubler un Intervalle c'est hausser d'une Octave la note supérieure.

Gammes

La gamme se présente sous 2 formes :

1 Diatonique, succession de Tons et 1/2 Tons
2 Chromatique, succession de 1/2 Tons

La gamme Diatonique est :

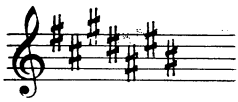
soit Majeure,	soit Mineure
3ce et 6te Majeures	3ce et 6te Mineures

Altérations

Les dièses (♯) et les bémols (♭), sont des signes d'altération destinés à hausser ou baisser d'un demi-ton, la hauteur d'un son. Ils servent aussi à la construction des gammes, et établissent la *Tonalité.*

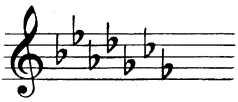
Quand ils sont placés à la clef, ils constituent ce qu'on appelle : l'armure et doivent être présentés dans un ordre rigoureux et logique.

Les ♯ quinte en quinte dans le sens ascendant en partant du FA



Soit : FA-DO-SOL-RÉ-LA-MI-SI

Les ♭ quinte en quinte dans le sens descendant en partant du SI



soit : SI-MI-LA-RÉ-SOL-DO-FA

A chaque gamme Majeure correspond une gamme Mineure dite gamme *Relative.*

Elles n'ont pas la même tonique, mais le même nombre d'altérations à la Clef.

Le livre III (classe de 4e) continuera l'étude de la Théorie : règles et principes de construction du langage musical.

23

HISTOIRE

RÉCAPITULATION DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1) *Les Formes de Musique Profane*

Chansons. — Au Moyen Age la Musique, jusque là art essentiellement religieux, prend une direction nouvelle.

Chansons et *danses populaires* forment la base d'un *Art Profane* dont l'évolution sera constante au cours des siècles suivants, dans les domaines de la musique *vocale* et *instrumentale.*

Aux chansons populaires succéderont des chansons plus savantes, plus raffinées, dont le type le plus caractéristique est la *Chanson Courtoise,* œuvre de ces poètes-musiciens appelés *trouvères* ou *troubadours* suivant leur lieu d'origine.

Théâtre. — De même qu'à côté des chants d'Eglise naissent les chansons profanes, à côté du théâtre religieux (Drames Liturgiques, Mystères, etc.) apparaît un théâtre profane dont le succès auprès du public ira croissant sous les formes suivantes :

a) *Jeux, Farces, Soties, Moralités*
qui paraissent être les ancêtres de la *Comédie* et sans doute aussi de *l'Opéra-Comique* (né beaucoup plus tard, au XVIIIe siècle).

b) *Mascarades, Mômeries, Entremets, Tournois* et *Cortèges* (pompeux ou burlesques), qui donneront naissance dans le courant du XVe siècle au grand spectacle dit : *Ballet de Cour.*

2) *La Polyphonie vocale*

La grande innovation du Moyen Age, c'est l'apparition dans la musique d'Eglise de la *Polyphonie vocale,* superposition de 2 voix, d'abord désignée par le mot *Diaphonie.*

Débuts obscurs, tâtonnements, lente progression, qui du IXe au XIIIe siècle sous des formes diverses *(Organum, Déchant, Conduit, Gymel, Faux-bourdon)* devait aboutir à l'établissement des règles du *Contrepoint* (plusieurs voix chantant simultanément des mélodies différentes).

Basées sur ce principe d'écriture, aux formes primitives plus haut citées, succédèrent d'autres formes plus savantes : *Le Motet, la Messe* dans le genre *sacré; Le madrigal, La Chanson polyphonique* dans le genre *profane,* représentant le point d'aboutissement et de perfection de cette longue évolution.

3) *Les artisans de cette évolution :*

Précurseurs, IXe-Xe siècles : ce sont d'abord des moines et des clercs poursuivant leurs recherches dans l'ombre des monastères. Scot Erigène — Hucbald de Flandres.

Ars Antiqua (XIIIe siècle), puis les *Maîtres de l'Ecole Notre-Dame :*
Maître Albert — Léonin — Pérotin le Grand — Adam de la Halle.

Ars Nova (XIVe siècle). Des évêques, théoriciens et compositeurs :
Philippe de Vitry — Guillaume de Machaut.

Maîtres de la Renaissance (XVe et XVIe siècles) :

Clément Janequin — Claudin de Sermisy — Roland de Lassus — Claude Le Jeune — Guillaume Costeley — Palestrina (Ecole italienne).

Dans l'Ecole franco-flamande : Guillaume Dufay — Gilles Binchois — Joannes Ockeghem — Jacob Obrecht — Josquin des Prés.

4) *La notation musicale.*

Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, la musique se transmettait oralement. Ce n'est que vers le VIe siècle qu'on commence à la noter au moyen de signes conventionnels appelés *neumes.*

Origine de notre portée actuelle, une ligne d'abord, puis plusieurs, portent ces signes. Le moine Gui d'Arezzo, au XIe siècle, fixe le nom des notes en employant la première syllabe de chaque vers de l'Hymne à Saint-Jean (à l'exception de la syllabe *do,* imposée beaucoup plus tard, dit-on, par un musicien italien nommé Doni).

5) *Les instruments de musique* ★.

Moyen Age. — Déjà fort nombreux, ils sont utilisés pour accompagner, remplacer les voix ou « sonner » des danses. On les classe en trois grandes familles :

Cordes	*Vent*	*Percussion*
Vièle - Rebec	Fretel ou Flûte de Pan	Timbales
Harpe - Luth -	Flûte à bec et traversière	Cymbales
Citole ou Cistre	Douçaine	Tambours
Guiterne ou Guitare	Trompette ou buisine	Tambourins
Psalterion	Sacqueboute ou Trombone	Grosse caisse
Tympanon et Doulcemelle	Chalemie (ancêtre du hautbois)	
Vielle à roue ou Chifonie	Cornemuse	
Clavicorde (ancêtre du piano)	Trompe ou Olifant	
Trompette marine		

L'Orgue, enfin, dont les origines remontent à l'Antiquité, et qui a subi, au cours des siècles, de nombreuses transformations.

Renaissance. — Aux instruments déjà cités viennent s'ajouter :

Cordes : Théorbe, Chitarrone, Violes (de bras et de gambe).

Vent : Cornets à bouquin, Serpent, Cromorne.

Instruments à clavier : Epinette (appelée Virginal en Angleterre), Clavecin.

C'est dans la première moitié du XVIe siècle qu'apparaît la famille des *violons.*

6) *Les premières formes de Musique Instrumentale.*

Les progrès de la notation musicale, très rapides à dater de l'invention de l'imprimerie (Gutenberg, 1436) et surtout de l'imprimerie musicale (Petrucci, 1501), conjugués avec les perfectionnements des instruments, principalement dans le domaine de la *lutherie* (violes, violons, luths), vont permettre aux compositeurs de transcrire pour les instruments des morceaux écrits primitivement pour les voix.

Vocale à l'origine, la polyphonie devient ainsi *instrumentale.*

Les danses, elles aussi, gagnent à être rythmées par des instruments plutôt que par des voix.

Peu à peu, les compositeurs prennent l'habitude d'écrire directement pour les instruments.

★ Les Instruments de Musique sont traités en détail dans l'abondante iconographie groupée en fin de volume. Les nombreux documents et les notices précises qui les accompagnent constituent un complément indispensable à l'étude de cette importante question.

DISCOGRAPHIE — LIVRE II

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

I - MUSIQUE VOCALE.

Dix Danses des XIIIe et XIVe siècles..... ARC (45) 37.002
Cantilènes et Chansons de Troubadours..... HMO 30.566
Jeu de Robin et de Marion - *Adam de la Halle* ..... ARC 14.018
Chansons et Motets du XIIIe siècle..... ARC (30) 14.068
Les Primitifs Français .....DUC (30) 320.C. 107
Les Anciens présentent leurs Instruments
de Musique ..... PAT (30) DTX 335
Rondeau - *Adam de la Halle* ..... ARC 14.018
Marche de la Messe du Sacre de Charles V -
Guillaume de Machaut ..... UNI - UDF 01
Motets - Josquin des Prés .....1-5-9-12 VOX (30) DL 580
2-3-10-11.... SM (25) 25.03
4-13 AMA (30) AVRS 5.008
6..... BAM (30) 022
Chant des oiseaux - *Clément Janequin* ..... ERA LDEV 473
Mignonne allons voir si la rose - *Costeley*..... ADE-MS AS 530
2 Chansons - *R. de Lassus* ..... ARC 14.055, ARC 37.008
Motets - *Palestrina* ..... ARC 14.182
Messe du Pape Marcel - *Palestrina* ..... ARC 14.182

II - MUSIQUE INSTRUMENTALE.

La Musique à la Cour de Bourgogne ..... AMA (30) AVRS 5028
Chansons de la Renaissance ..... ERA (25) 42.021
Chants au Luth ..... OL (30) 50.102
Danses de Cour ..... UNI (17) UD 33.211, UD 32.225
Danceries et Fanfares de la Renaissance ... COT (30) MC 20.128
LUTH et Guitare ..... AMA (30) AVRS 6108
ORGUE - Les Sommets de l'Orgue - *G. Litaize* .. CHA (30) SLC 11
Maîtres Français de l'Orgue - *Marchal*..... LUM (30) 3101
CLAVECIN - La SUITE
Suite - *Champion de Chambonnières* ..... LUM 2410
Suite - *Couperin* ..... LUM 2410
Suite - *Purcell* ..... LUM 2411

INITIATION MUSICALE

CLAVECIN : L'École Française du Clavecin .... LUM (25) 2410
Le Coucou - *Daquin* ..... LUM (25) 2410

PIANO : Scènes d'Enfants - *Schumann*
GRA COLH 85, GRA COLH 301
Prélude n° 15 - *Chopin* ..... GRA COLH 38,
DGG 618606
La Campanella - *Liszt* ..... PHI AL 456
Jardins sous la Pluie - *Debussy* ... DGG 618.849

ORCHESTRE : Menuet des Follets - *Berlioz*..... CBS 72.153
Scherzo du Songe d'une Nuit d'Eté -
Mendelssohn ..... PHI 5324
La Moldava - *Smetana* ..... PLM 17.023
Dans les Steppes de l'Asie Centrale -
Borodine ..... DGG 19.225
Danse Macabre - *Saint-Saëns* ..... PLM 17.048
Peer Gynt - *Grieg* ..... COL SAXF 743
Chevauchée des Walkyries - *Wagner* DGG 30.468
Festin de l'Araignée - *Roussel*... COL SAXF 1001

ORCHESTRE ET CHŒURS : L'Enfant et les Sortilèges -
M. Ravel..... DGG 18675, DEC SXL 2212
Le Roi David - *A. Honegger*.. DEC LXT5 321/2

Leçons	*Théorie*	*Chants*	*Pages*	*Histoire de la Musique*
	Suggestions pour les Maîtres Culture vocale			
1	- Rappel des notions apprises dans le Livre I	Chanson courtoise	10	
2	- Rappel *(fin)*	Automne (J. Brahms)	16	
3	- Résumé de l'histoire contenue dans le Livre I		22	
4	- La croche et le 1/2 soupir	Es tönen die Lieder (Allemagne) Chantons : Quand je bois du vin clairet (Jean Gero)	26	Le Moyen Age
5	- La double croche et le quart de soupir	A hier au soir j'ai tant dansé (chant Wallon) Les trois jeunes filles (Suisse)	32	Les instruments à l'époque de la Renaissance - le Luth
6	- Le point - Signe de prolongation	Le rôtisseur de châtaignes (Tessin) Les vendangeuses (G. Haenni et G. Graven)	37	Le Moyen Age *(suite)* Trouvères et Troubadours
7	- Mesures composées à temps ternaires	Allons danser sous les ormeaux (J.-J. Rousseau). Le petit Jardin d'Amour (Belgique)	45	Le Moyen Age *(fin)* Les divertissements profanes
8	- Le triolet et le duolet	Chanson de toile (Moyen Age)	49	La notation musicale
9	- Accentuation des temps	Voisin, d'où venait ce grand bruit (Noël)	53	
10	- La syncope et le contrepoint	Mignonne, allons voir si la rose (16e siècle - Ronsard)	57	Les débuts de la polyphonie vocale
11	- Le ton et les demi-tons	The old man and his wife (Grande-Bretagne)	64	
12	- Les intervalles	Colin qui dort (Tessin)	68	Les Maîtres de la Renaissance
13	- Qualifications des intervalles	Envolez-vous, légères (Th. Morley)	73	
14	- d° *(fin)*		79	
15	- Redoublement et renversement des intervalles	Printemps (R. Schumann)	82	
16	- La gamme diatonique		87	Les instruments à clavier anciens - clavecin
17	- La gamme mineure	Le Marchand de sable (Villers Notre-Dame)	90	L'Orgue
18	- Gammes relatives	Chanson de quête du Velay	97	
19	- Les altérations constitutives	La bergère et le monsieur	100	Progrès de la notation musicale - les formes mucales
20	- Gammes avec deux dièses	Vaudevire (16e siècle)	107	
21	- Gammes avec deux bémols	Soldat qui revient de la guerre	111	La suite
22	- Chromatisme	Vacances (Suisse)	116	
23	- Récapitulation du livre II (Théorie et Histoire)		122	

PLANCHES ET IMAGES LEDUC

LES GRANDS COMPOSITEURS et leurs œuvres

50 planches doubles 31,5 x 49 en noir, bordures couleurs, comportant un portrait et une image complémentaire (œuvre, site, etc.) :

Monteverdi - Lulli - Purcell - Couperin - Vivaldi - Rameau - Haendel Bach - Gluck - Haydn - Grétry - Mozart - Beethoven - Weber - Rossini Schubert - Donizetti - Bellini - Berlioz - Mendelssohn - Chopin - Liszt Schumann - Wagner - Verdi - Gounod - Offenbach - Franck - Brahms Bizet - Moussorgsky - Tchaïkowsky - Dvorak - Grieg - Rimsky-Korsakow Fauré - Puccini - Debussy - R. Strauss - Sibélius - Ravel - De Falla - Bartok Stravinsky - Berg - Prokofiev - Honegger - Gershwin - Messiaen - Britten.

LES GRANDS DU JAZZ

9 planches 27 x 34. Photographies couleurs des plus célèbres solistes jouant de leur instrument, par J.-P. Leloir : Armstrong - Ellington - Ory Coltrane - Blakey - Ray Charles - Hampton - Mingus - Ella Fitzgerald.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN COULEURS

Collection dirigée par H. Charnassé, chargée de Recherche au C.N.R.S Planches 27 x 34.

LES INSTRUMENTS CLASSIQUES : Cordes. Bois. Cuivres. 3 séries de 7 planches.

LES INSTRUMENTS ANCIENS : Orgue positif - Luth - Chitarrone Cornet à Bouquin - Serpent - Flûte à bec - Clavecin.

LES INSTRUMENTS EXTRA-EUROPEENS : Orchestre Gamelan Vina - Koto - Orgue à Bouche - Rebab - Balafon - Wankar et Syrinx.

Toutes ces séries également en LIVRETS 12 x 18 pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, une couleur. Explications de H. Charnassé.

Hors séries :

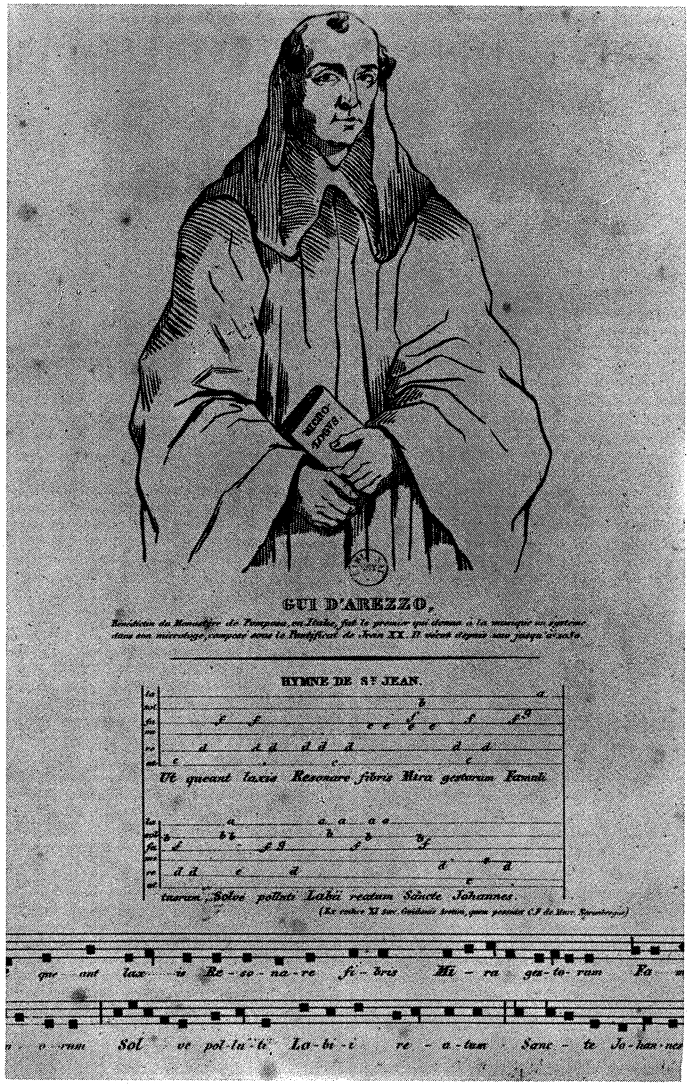
DISPOSITION HABITUELLE DE L'ORCHESTRE - Planche double (34 x 53).

LA PERCUSSION - Planche double (34 x 53).
Livret "LA PERCUSSION" pour Découpages Scolaires. Explications de H. Charnassé.

---

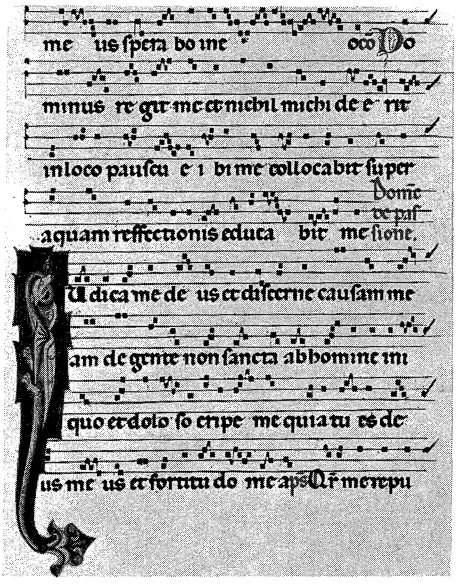
1. Page d'un Tonaire, recueil ou méthode de chant liturgique avant 1029 - Jongleur sonnant de l'olifant et tenant un psaltérion. Notation musicale dite *neumatique*. (Cl. B. N.)

2. Gui d'Arezzo (990?-1050?) - Grav. d'après une miniat. du XIe S. - Ce moine bénédictin inventa différents procédés mnémoniques permettant d'apprendre la musique rapidement. Sous le nom de *main guidonienne*, le plus connu permet de se rappeler facilement l'échelle des notes de la gamme en les inscrivant sur les phalanges de la main gauche. (Cl. B. N.)



3. Armement d'un chevalier - Miniat. XIIe S. - Musiciens jouant du luth et de la vièle à archet. (Cl. B. N.)

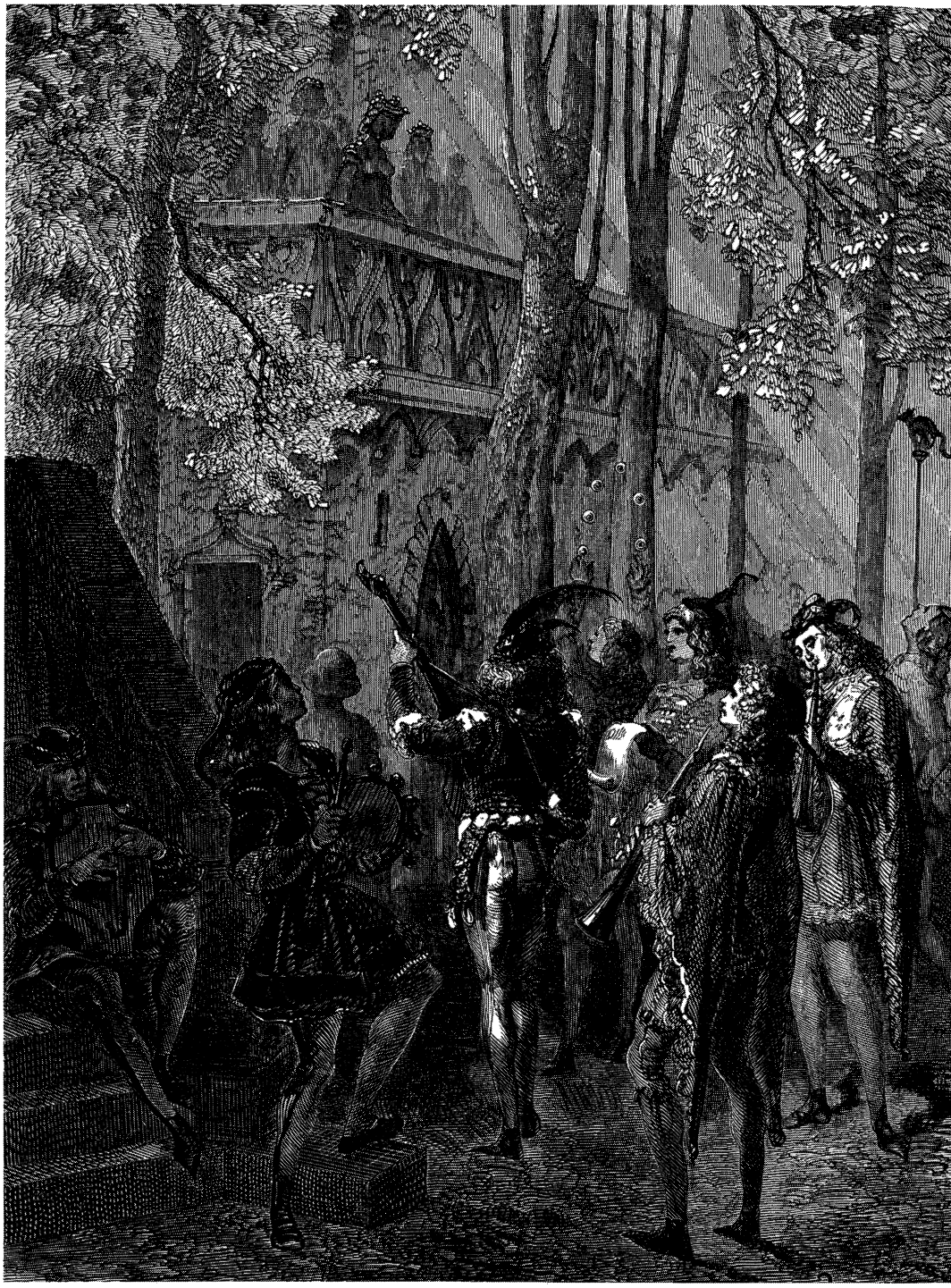
4. Une chasse, XVIe S. - On utilisait le cor - ici une défense d'animal - pour signaler les *circonstances* de la vie civile et militaire. (Cl. B. N.)



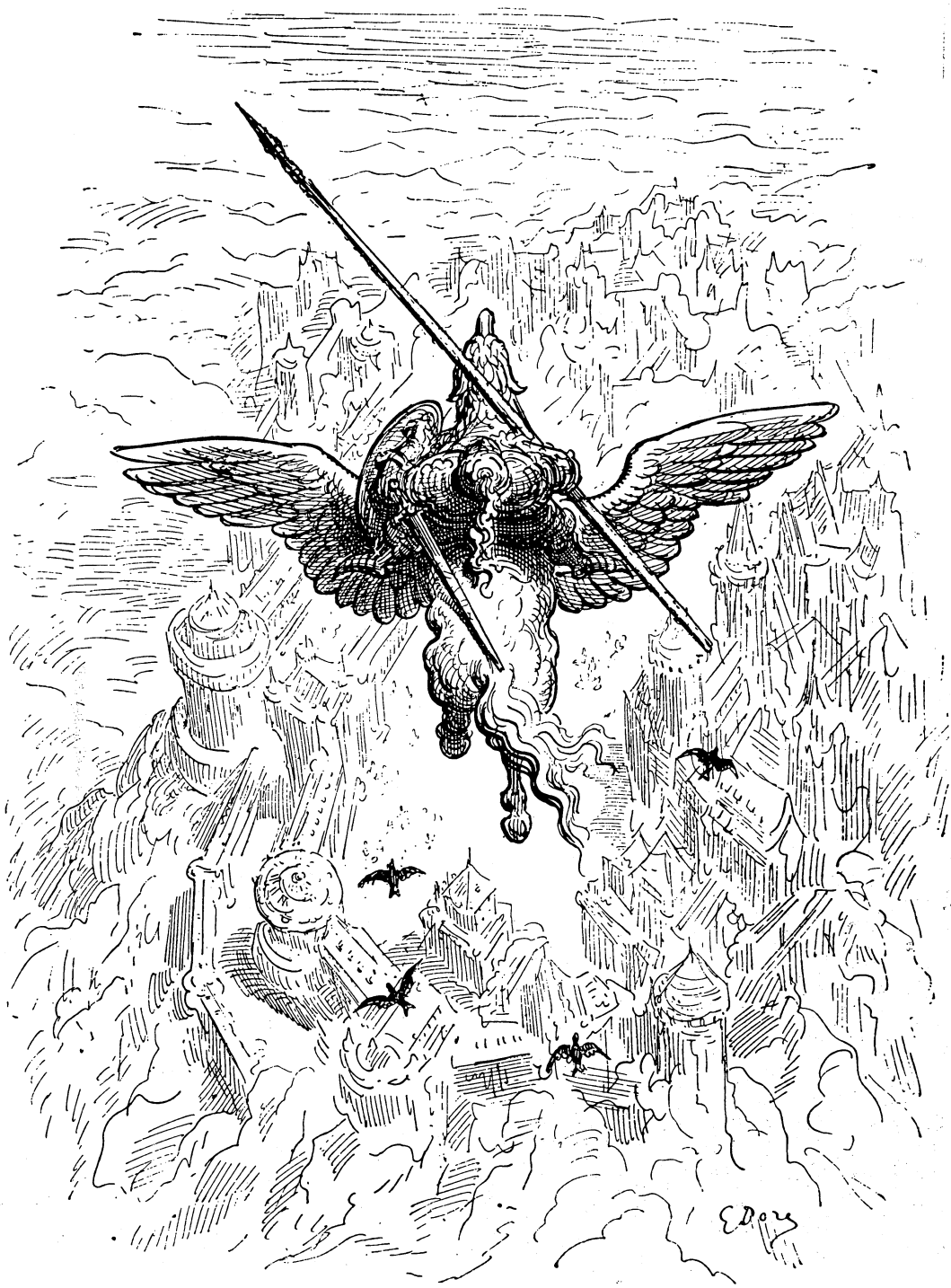
5. Page d'un *graduel*, recueil manuscrit de chants liturgiques, XIVe S. - Le moine enlumineur a tracé en couleurs les lignes de la portée.

6. Jongleurs, XIVe S. - Peint. de S. Martini - Flûte double et cistre, accompagnant trois chanteurs. (Cl. Anderson)

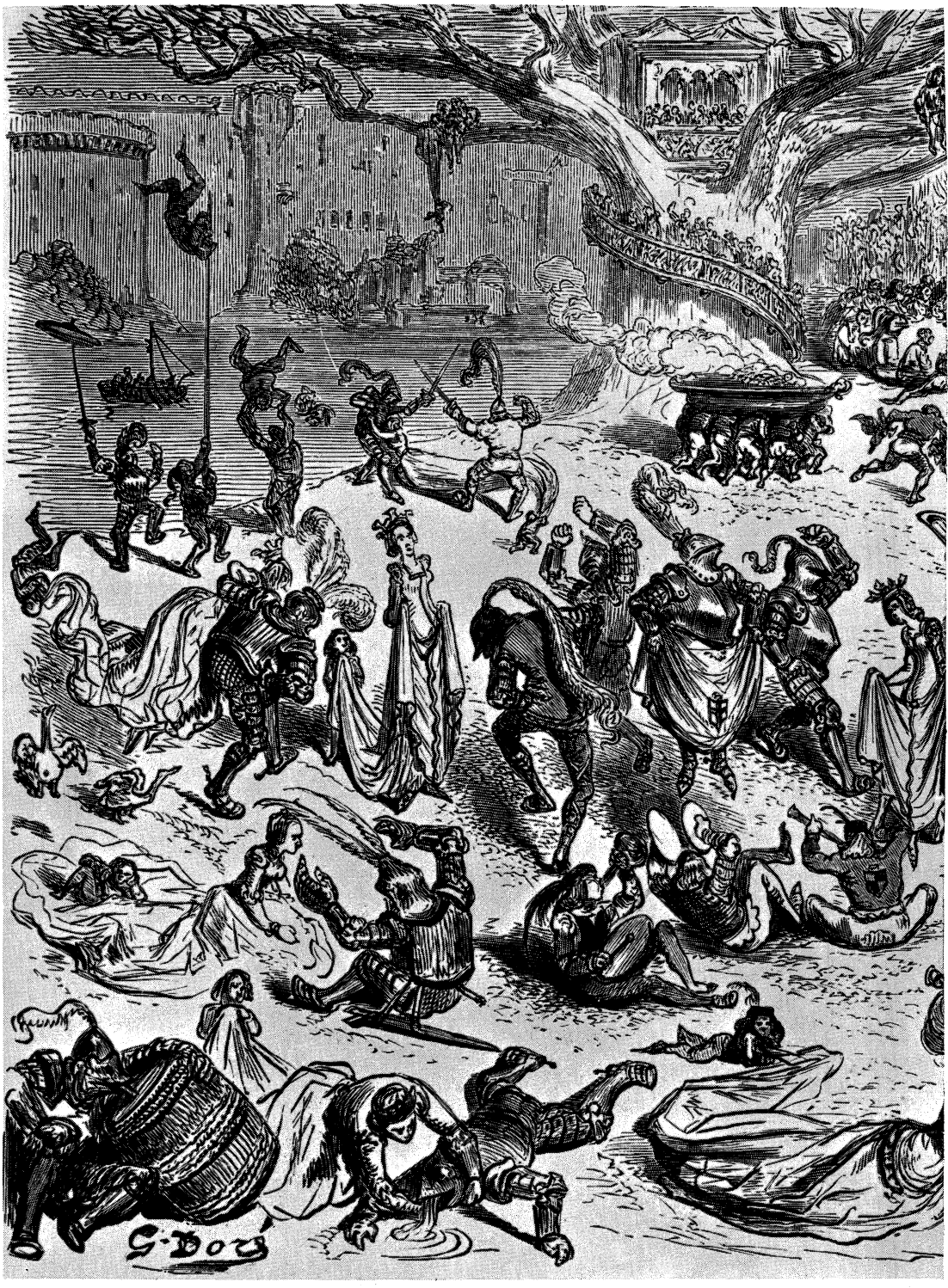
7. Un Mystère - A partir du XIIe S., les *Miracles*, puis, au XVe S., les *Mystères*, reconstituent les scènes de la vie du Christ. Mêlant adroitement chant, musique et paroles, ce sont de véritables spectacles. Leur tradition s'est perpétuée de nos jours à Oberammergau. Tous les dix ans, les habitants de ce petit village de Bavière font revivre la Passion.



8. Un Trouvère au XIIIe S. - Des. de G. Doré - Accompagné par des musiciens et des jongleurs attachés à sa personne, le trouvère, poète itinérant, vient d'arriver dans un château. A la châtelaine qui, de son balcon, l'écoute, entourée de ses dames, il fait l'hommage de son plus beau poème. De gauche à droite: psaltérion, tambourin, cistre, chalemies. Les trouvères composaient les vers et la musique de leurs chansons. Ils utilisaient le Français (langue d'*oïl*) et exerçaient au Nord de la Loire, contrairement aux troubadours, poètes du Sud composant en langue d'*oc*. Plus de deux mille de leurs chansons nous sont parvenues, exaltant des exploits chevaleresques tirés du fonds commun de l'histoire et de la légende. (Cl. B. N.)

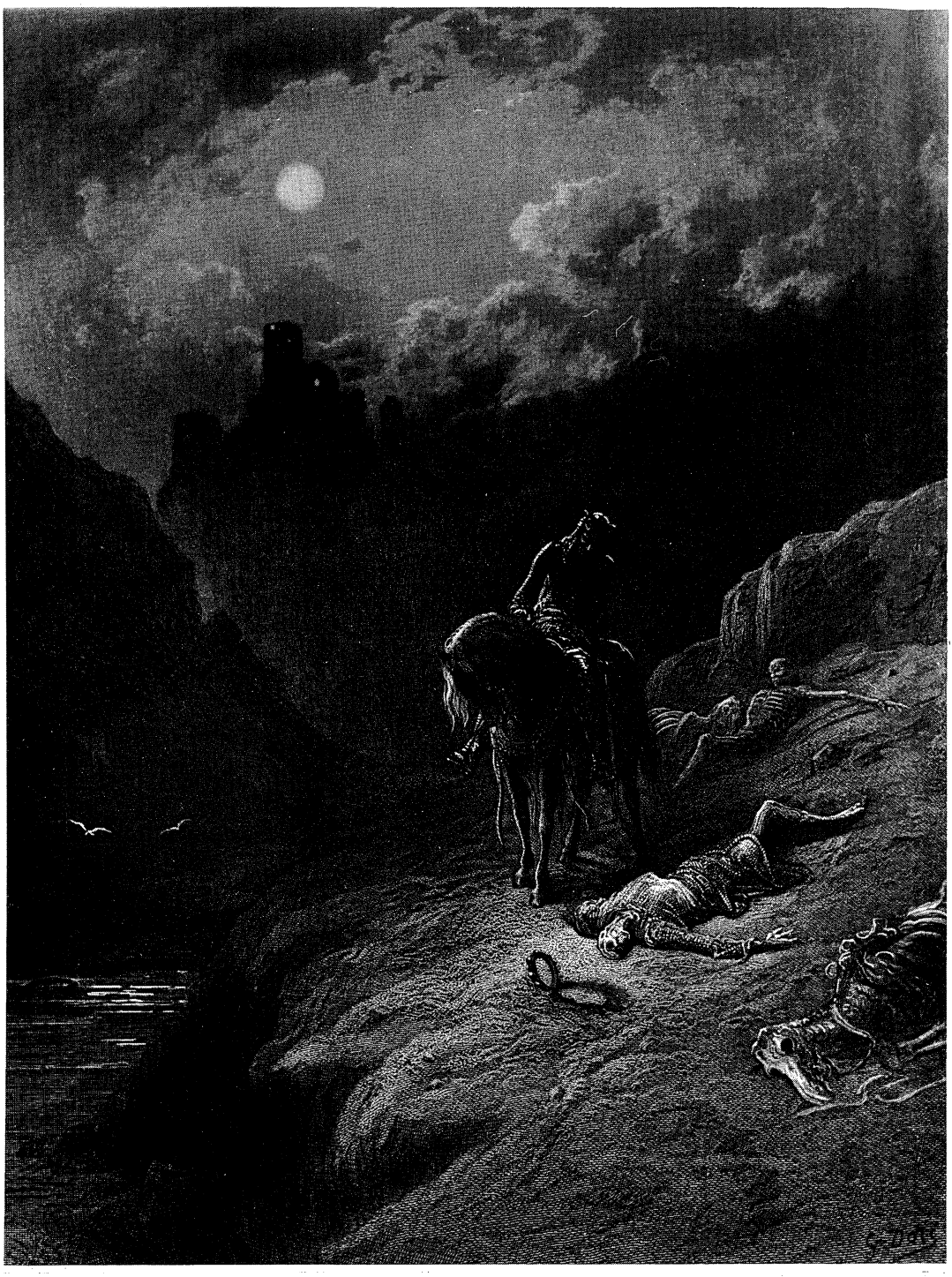


9. Roland - Des. de G. Doré - Composé au début du XVIe S. par le poète italien Arioste, *Le Roland Furieux* s'inspire des aventures du preux Chevalier Roland, neveu de Charlemagne, aventures dont les trouvères tiraient nombre de leurs récits. Précurseur des cosmonautes, le Prince Astolphe, monté sur le fidèle Hippogriffe, s'envole vers la lune. Une fée lui ayant appris qu'on y retrouve ce qui s'égare sur terre, il compte y découvrir la raison que Roland, son compagnon, a perdue par désespoir d'amour. Cette raison, Astolphe la découvrira, en effet, enfermée dans une fiole. De retour sur terre, il en fera respirer le contenu au paladin endormi et Roland s'éveillera, guéri. (Cl. B. N.)



10. Une Fête au Château - Des. de G. Doré - Plusieurs fois l'an, le château et ses alentours servaient de cadre à des réjouissances dont l'ampleur et la durée dépendaient de l'occasion et de la richesse du seigneur. A l'ordinaire de la vie quotidienne faisait alors place un déploiement de tous les plaisirs du corps et de l'esprit : tournois, chasse, festins, danses, chants, musique, poésie. Ici, la journée touche à sa fin. Au fond, assis en cercle autour de leur hôte, les gentilshommes célèbrent en ripaillant la clôture des joutes et des tournois. Derrière, valets et hommes d'armes veillent sur les *gonfalons*. Au bord des douves, deux seigneurs continuent à croiser le fer malgré les objurgations d'une noble dame qui préférerait maintenant voir son chevalier s'adonner à des jeux plus doux. Auprès d'eux, des jongleurs s'exercent pour les réjouissances de la soirée. La plupart

des dames se sont retirées pour écouter les troubadours dans une tribune érigée à même la fourche d'un chêne centenaire. A droite, entourés de la meute, veneurs et fauconniers rapportent un sanglier et des hérons que l'on servira aux prochains festins. Au centre, des pages musiciens accompagnent une danse joyeuse en jouant de la timbale, des cymbales, de la flûte à bec, de la harpe, de la vièle et du chapeau chinois. Trois d'entre eux sont juchés sur un destrier encore revêtu de son caparaçon de tournoi. Sa harpe sous le bras, un autre, coupable de quelque manquement, est entraîné, la corde au cou, par un chapelain et un arbalétrier. Au premier plan, des seigneurs qui ont trop sacrifié aux plaisirs de la bouche, paient les conséquences de leur intempérance à l'ébahissement des oies du voisinage. (Cl. B. N.)



11. Le Roi Arthur - Des. de G. Doré - Dès le XIIe S., la légende du Roi Arthur et de ses fidèles *Chevaliers de la Table-Ronde* inspira les trouvères. En la propageant de ville en ville et de château en château, ils en firent le récit le plus populaire du Moyen Age. Cette scène se place à l'origine de la légende. Jeune prince breton inconnu, Arthur parcourt le Finistère. Un soir, dans un ravin lugubre, le sabot de son cheval heurte un objet qui roule dans une mare sombre en scintillant sous les rayons de lune. Intrigué, le Prince plonge et retire de l'eau glauque une couronne royale ornée de neuf splendides diamants. Il découvre alors sur la rive deux squelettes humains couverts de mousse et la carcasse de deux chevaux. Là, jadis, des frères, dont l'un était roi, se sont battus à mort, frappant le vallon de malédiction. Arthur dont l'âme est pure, a dénoué le maléfice. Il ceint la couronne et entend une voix qui lui prédit sa future royauté. Il promet alors de faire de chacun des diamants l'enjeu d'un tournoi. Les neuf vainqueurs seront les plus vaillants chevaliers de son royaume. (Cl. B. N.)

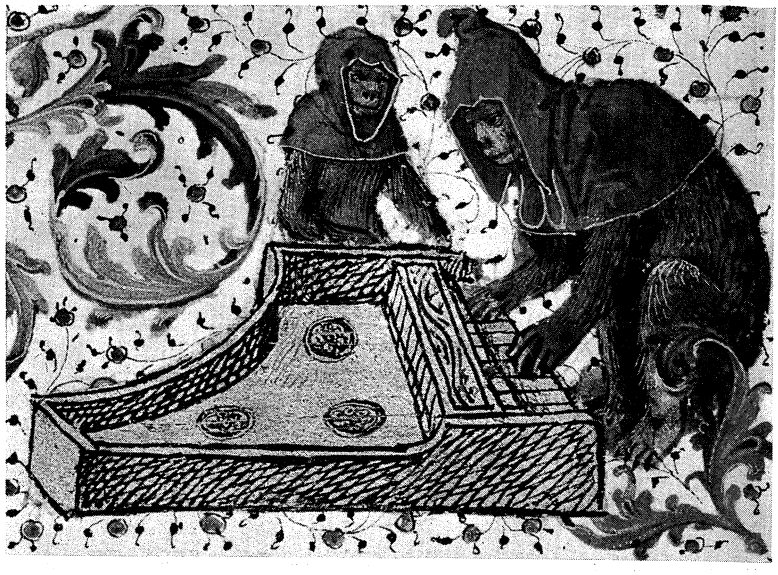
12. Une Sommation d'Ouvrir - En 1400, les Princes Electeurs d'Allemagne déposent l'Empereur Venceslas, ivrogne et incapable, et élisent au trône impérial le Prince Palatin Ruprecht. Francfort étant restée fidèle au souverain déchu, le nouvel Empereur ne peut aller s'y faire couronner suivant la tradition. Avec ses hommes d'armes et sa suite, il gagne Aix-la-Chapelle. Selon l'usage militaire, un héraut, par appels de trompettes, somme les habitants d'ouvrir les portes de leur cité. Mais la ville est aux mains du duc de Gueldre, allié aux Français, et les bourgeois refusent d'obéir. Répugnant à inaugurer son règne par une action sanglante, Ruprecht ira se faire couronner à Cologne. Au Moyen Age, la longue trompette droite, descendante du *tuba* romain, est liée à la royauté et à la puissance. De riches fanions portant les armes du prince flottent sous l'instrument (voir n° 21). Souvent, l'importance du seigneur se mesure au nombre de trompettes qui le précèdent pour l'annoncer.

13. Festin à la cour des Valois. Miniat. d'un recueil de Guillaume de Machault (1303 ?-1377) - Poète et musicien, Machault servit plusieurs souverains. Le faste de la cour des Valois, fort éloigné de la simplicité capétienne, fut imité par tous les seigneurs. Cornemuse, buisines ou trompettes droites. (Cl. B. N.)

14. Un pique-nique sous Charles VI, XIVe S. - Miniat. du *Roman de Lancelot du Lac* - La dame joue de la harpe. L'autre convive porte un collier de corde muni de grelots. (Cl. B. N.)

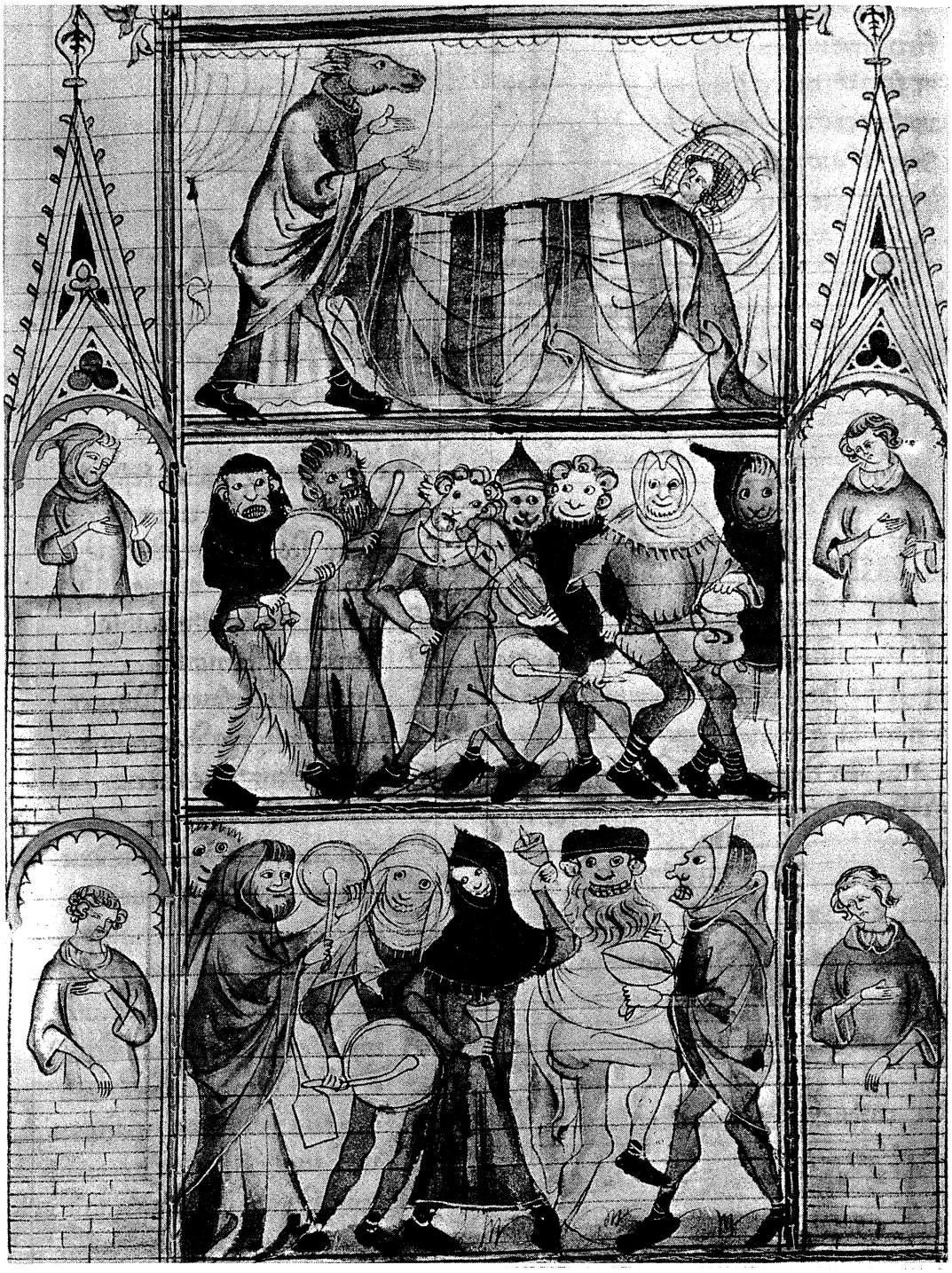
15. Cromorne (de l'all. *Krummhorn* = cor courbe) - Peint. de Carpaccio - Instrument à anche double en faveur aux XVIe et XVIIe S. (Cl. Anderson)

16. Singe jouant du clavecin - Miniat. du XVe S. - C'est une des premières images de clavecin que nous possédions. De petite taille, l'instrument s'accorde une octave plus haut que les clavecins en usage au siècle suivant. (Cl. B. N.)



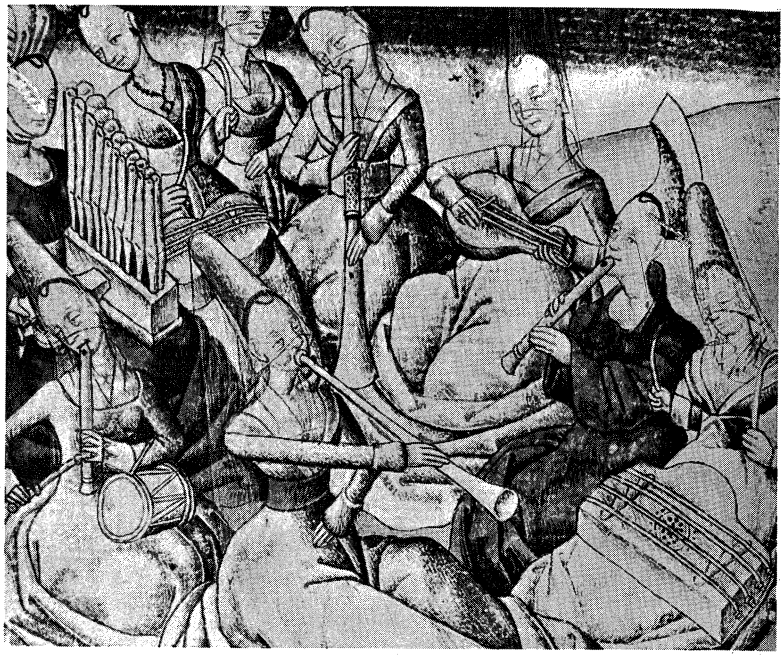
17. *La Danse à l'Anneau* - Grav. de Van Meckenen, XVe S. - Le bouffon de la cour s'est mêlé aux courtisans. Le musicien joue de la flûte et du tambourin. (Cl. B. N.)

B.R



18. Un Charivari - Miniat. du *Roman de Fauvel*, XIVe S. - Le *charivari* était un concert burlesque donné à titre de sérénade aux personnes dont on voulait se moquer ou dont on était mécontent. Ici, déguisés, masqués et munis de casseroles, tisonniers, clochettes, pelles et autres accessoires hétéroclites en guise d'instruments, les musiciens improvisés ont pénétré dans le jardin du vieux Fauvel dont le mariage ridicule avait excité les railleurs. A l'étage, dans la chambre nuptiale, Fauvel, représenté sous les traits d'un âne, s'apprête à rejoindre sa jeune épousée. Les voisins, réveillés par le tapage, paraissent aux fenêtres. Au centre, une viole, seul véritable instrument de musique. La tradition du *charivari* s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans certaines provinces françaises et dans de nombreux pays d'Europe. (Cl. B. N.)

19. Orchestre de femmes - Miniat. du XVe S. - Au fond, orgue portatif, doulcemelle, chalemie grave ou bombarde, luth joué au plectre, flûte à bec. Sur le devant : *flûte et tabour*, trompette, doulcemelle. (Cl. B. N.)



20. Joueuse de tympanon - Miniat. du XVe S. - A terre : harpe, orgue portatif, flûte à bec ou flûte douce. Au fond : *flûte et tabour*, cornet droit, cornemuse, chantres. (Cl. B. N.)

21. Concert à la cour de René II Duc de Lorraine. - Miniat., XVe S. - Tout à fait à gauche, cornet à bouquin, puis deux trompettes aux armes de Lorraine, deux flûtes à bec, harpe, viole, tympanon. (Cl .B. N.)

22. Guillaume Dufay (1400-1474) et Gilles Binchois (1400-1460) - Miniat. du XVe S. Ces deux célèbres compositeurs, formés à la Maîtrise de Cambrai, se partagent la gloire d'avoir perfectionné le contrepoint. A gauche, un orgue positif, à droite une harpe. (Cl. B. N.)

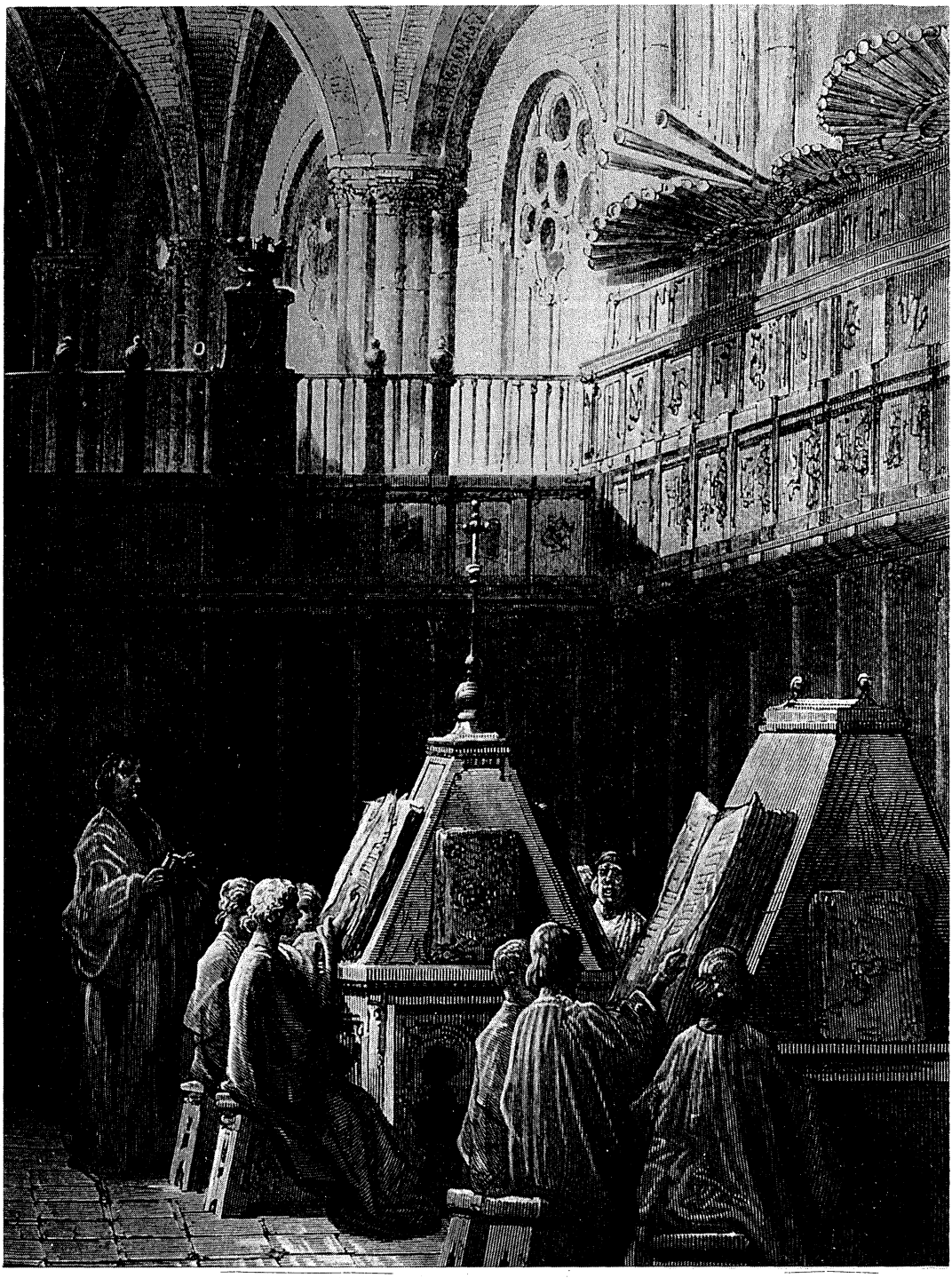
23. Festin au XV.e S. - Miniat. - Dans la loggia, trois joueurs de chalemie grave ou bombarde, ancêtre du hautbois. (Cl. B. N.)

24. Jean Ockeghem (1430?-1495?) au lutrin - Virtuose du contrepoint, ce grand compositeur flamand fut Maître de Chapelle à la cour de France. (Cl. B. N.)

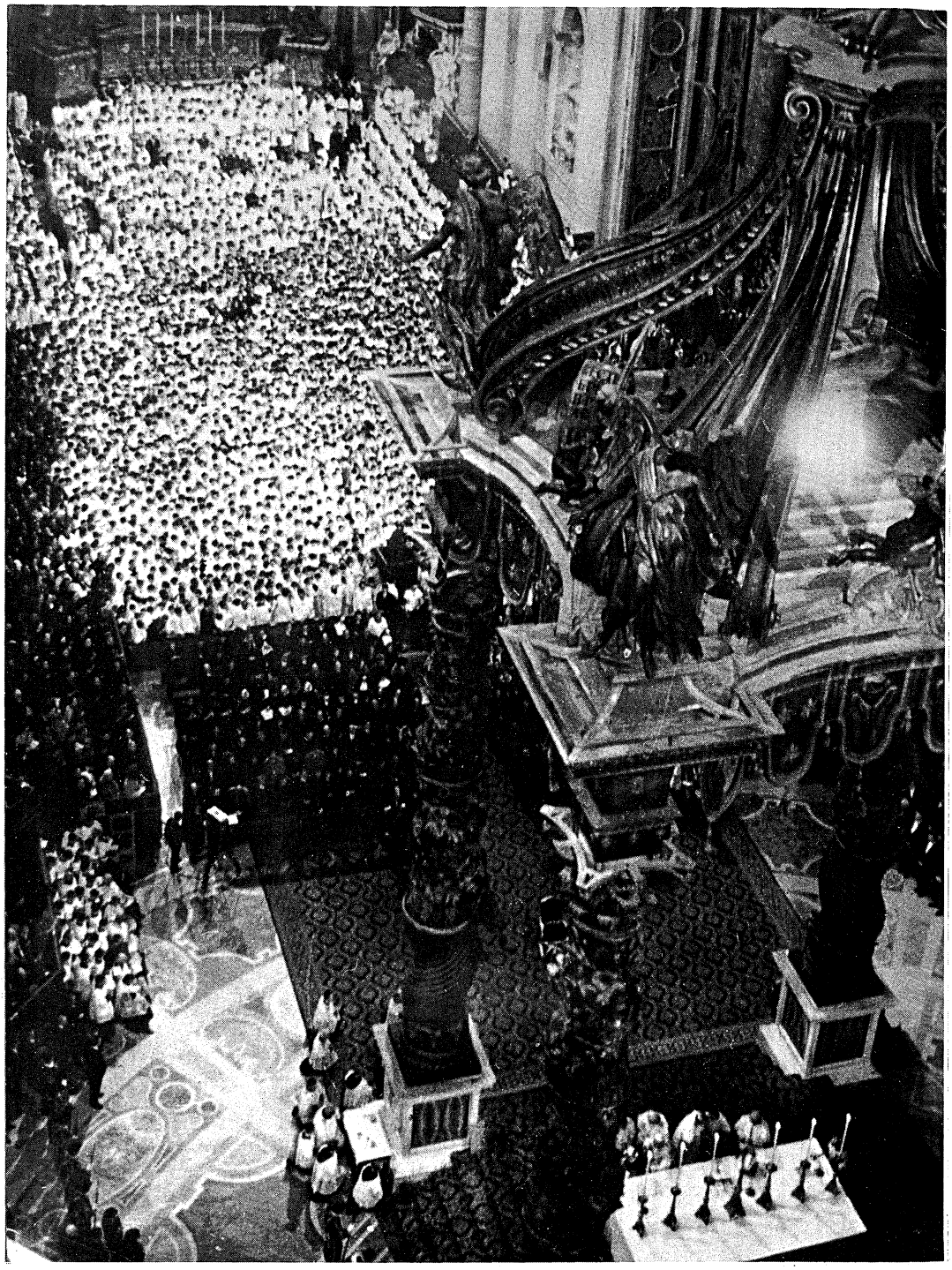
25. Josquin des Prés (1450?-1521) - Ses contemporains le surnommèrent *le Prince des Musiciens*. Il eut pour maître Jean Ockeghem.

26. Anges Musiciens - Panneau de gauche d'un triptyque de H. Memling (Mus. d'Anvers) - Psaltérion, trompette marine ou dicorde à archet, luth, trompette, chalemie (ancêtre du hautbois). (Cl. Bulloz).

27. Anges Musiciens - Panneau de droite du même triptyque - Buisine ou trompette droite, trompette, orgue portatif, harpe, viole.(Cl. Bulloz).



28. Antiphonaire - Des. de G. Doré - Au Moyen Age, l'Antiphonaire est le recueil des chants liturgiques pour les différents offices. C'est un manuscrit de grand format, à la reliure solide et généralement ouvragée. Souvent ornées de miniatures, ses pages sont conçues pour être déchiffrées à distance par les chantres. Lourd et volumineux, l'ouvrage est posé presque verticalement sur un *lutrin* placé dans la partie la mieux éclairée de l'église (voir aussi n° 24, 36 et 47). La plupart des antiphonaires sont dûs au travail de moines spécialisés, véritables artistes itinérants, qui ne séjournent dans une communauté que le temps d'achever l'œuvre commandée. A partir de la fin du XVe S., les débuts de l'impression musicale marquent le déclin de l'antiphonaire. On lui préfère les petits manuels individuels imprimés, plus pratiques et beaucoup moins coûteux. Toutefois, dans certains couvents ou sanctuaires, à l'occasion des grandes fêtes, son usage s'est perpétué jusqu'à nos jours. Il s'agit ici du chœur de la cathédrale de Burgos, en Espagne du Nord. On remarquera la disposition dite en *chamade* des tuyaux de l'orgue, perpendiculaires au buffet. Cet usage, fréquent en Espagne à partir du XVIIe S., avait pour but d'accroître la puissance sonore de l'instrument.



29. Saint-Pierre-de-Rome - Haut-lieu de la chrétienté, la basilique Vaticane est le sanctuaire le plus vaste et le plus somptueux du monde. L'actuelle basilique, commencée en 1450, ne s'acheva que deux cents ans plus tard. Elle est l'œuvre collective des plus grands architectes et artistes du temps. La musique et le chant sacré y ont toujours tenu une place éminente dans les offices et les cérémonies. Dès le Moyen Age, les chœurs de la Chapelle Sixtine étaient réputés. Le jour où fut prise cette photo, la chorale française des Petits-Chanteurs-à-la-Croix-de-Bois s'était unie aux chœurs du Vatican pour chanter la messe pontificale, célébrée par le Pape en personne. Fondée en 1906, cette *manécanterie* est l'une des plus célèbres chorales d'enfants. Ses nombreux concerts dans les cinq continents lui ont valu une audience et une renommée universelles. Dans la même tradition, citons le *Thomanerchor* (chœur de l'église St-Thomas-de-Leipzig), dont J.-S. Bach fut le *Cantor* pendant 27 ans, et les *Wiener Sängerknaben* (Petits Chanteurs de Vienne). (Cl. Petits-Chanteurs-à-la-Croix-de-Bois).

30. Le Concile de Trente - Scène extraite de l'Opéra *Palestrina* de H. Pfitzner - Opéra de Francfort - En 1542, le Pape Paul III convoqua un concile à Trente, petite cité proche de Venise. Ce concile devait durer vingt et un ans. Au nombre des vœux qu'il formula figurait celui de voir le chant sacré revenir à plus de simplicité afin que tous les fidèles puissent saisir le sens du texte. Ici, le Prince-Cardinal Borromée ouvre une séance consacrée à cette question. (Cl. Englert, Francfort).

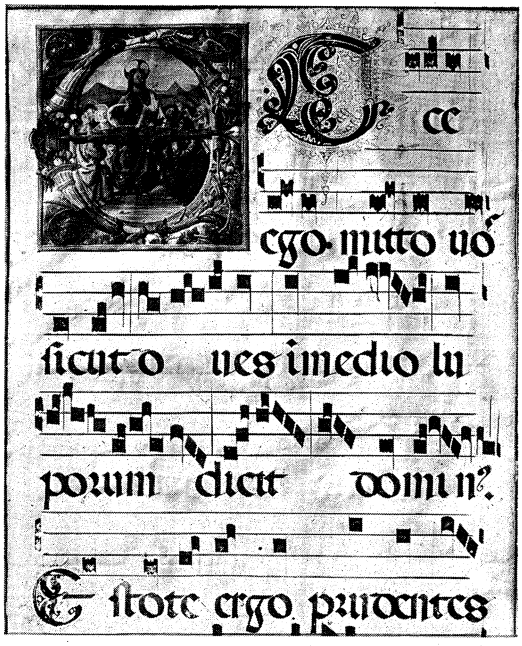
31. *Palestrina* - Opéra de Munich - En 1917, le compositeur allemand Pfitzner écrivit un opéra inspiré de la vie de Palestrina, le grand maître italien du XVIe S., Après la clôture du Concile de Trente (voir image précédente), une commission présidée par le Prince-Cardinal Borromée avait reçu le soin de réformer la polyphonie religieuse. Le cardinal vient ici demander à Palestrina de composer une Messe suivant les principes de simplification prônés par le Concile. (Cl. Betz, Munich).

32. Palestrina (1525-1594) - Giovanni Pierluigi fut appelé Palestrina, du nom de sa ville natale. (Rome, R.R.-P.P. de l'Oratoire)

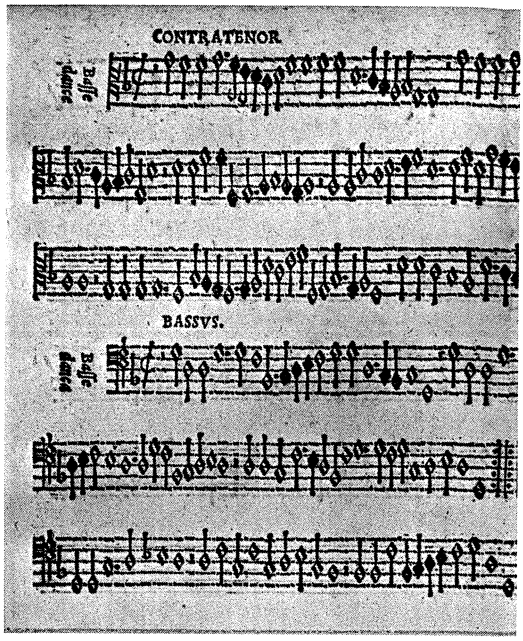
33. Claude Le Jeune (1528-1600) - Grav. extraite de l'edition posthume de son recueil de chansons *Le Printemps*. (Cl. B. N.)

34. Guillaume Costeley (1531-1606) - Il fut organiste de Charles IX et de Henri III.

35. Roland de Lassus (1532-1594) - Grav. de R. Boyvin - Maître de Chapelle à la cour de Bavière depuis 1563 jusqu'à sa mort, sa gloire surpassa celle de Palestrina lui-même. (Cl. B. N.)



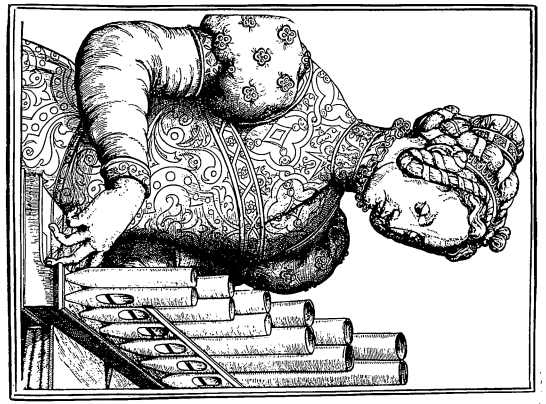
36. Page d'antiphonaire, XVe S., en notation carrée (voir n°s 24 et 28) - (Cl. Alinari).



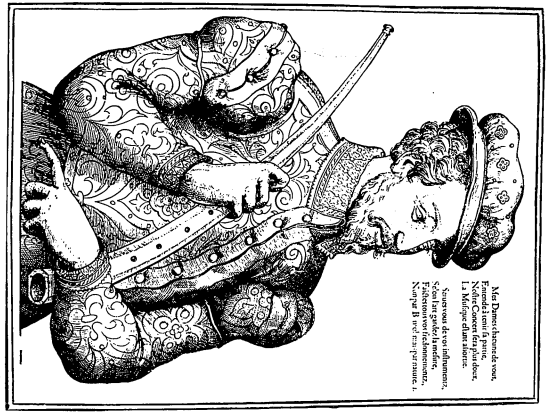
37. Danceries de Claude Gervaise - Edition de 1547 par P. Attaignant, premier imprimeur ayant utilisé en France les caractères mobiles. (Cl. B. N.)

38. *Louange de la Musique* - Frontispice d'un recueil édité en 1595 - Les estampes représentant de la musique notée — ici un *motet* à six voix (sur le *motet*, voir page 72) — peuvent être considérées comme les *incunables* (c'est à dire les tout premiers exemples) de la gravure musicale. Un nombre considérable d'instruments est représenté avec précision sur cette gravure. (Cl. B. N.)

39. Gaspard Duiffoprugcar - Gravure de Woeiriot (1562) - Ce luthier lyonnais fut un des premiers à construire des violons. On peut s'exercer avec profit à identifier les instruments représentés : une guitare, une harpe, une viole, trois violons (l'un d'eux déjà très proche de notre modèle actuel), des luths, dont un dans son étui. Cette gravure est capitale pour la connaissance des instruments de la Renaissance. (Cl. B. N.)



44. Orgue Positif.

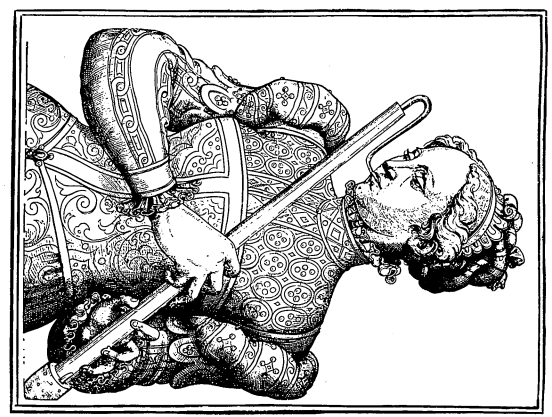


42. Cornet à Bouquin.

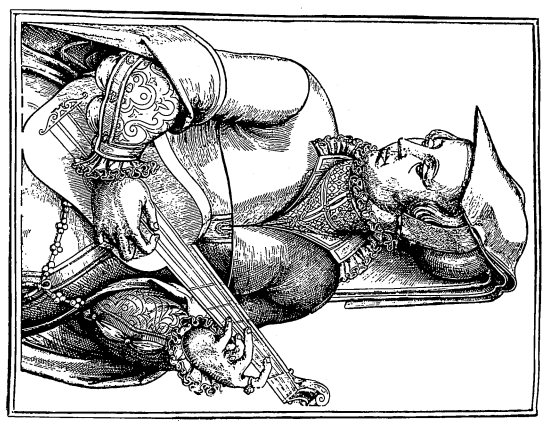
40. Luth.

45. Flûte et Tambour, Vielle.

43. Basse de Flûte Douce.



41. Guitare.



46. Un char du *Triomphe de Maximilien* - Grav. de H. Burgkmair (1526) - Viole de gambe, harpe, viole à archet, deux luths de tailles différentes, deux bombardes, flûte et tambour. Fondateur de la puissance des Habsbourg, l'Empereur Maximilien Ier avait dicté une chronique des principaux événements de sa vie. Les artistes chargés de l'illustrer y travaillèrent plusieurs années. Mais l'Empereur rejeta leurs projets. Un an avant sa mort, il approuva les gravures sur bois de Hans Burgkmair. Il s'agit ici d'un cortège triomphal à l'occasion des noces impériales. Les musiciens de la cour sont répartis en divers chars traînés par des dromadaires. (Cl. B. N.)

47. Le Char des Chantres - Choristes, trombone, cornet droit. Chantres et musiciens devant un antiphonaire. A l'arrière du char, auprès de ses armoiries, l'évêque de la cour. A ses côtés, le Maître de Chapelle. La Renaissance ayant remis à la mode les thèmes classiques, la décoration évoque le Parnasse, séjour symbolique d'Apollon et des Muses. A l'exception de Clio et d'Uranie, les Muses et Apollon lui-même jouent de différents instruments. (Cl. Archives)

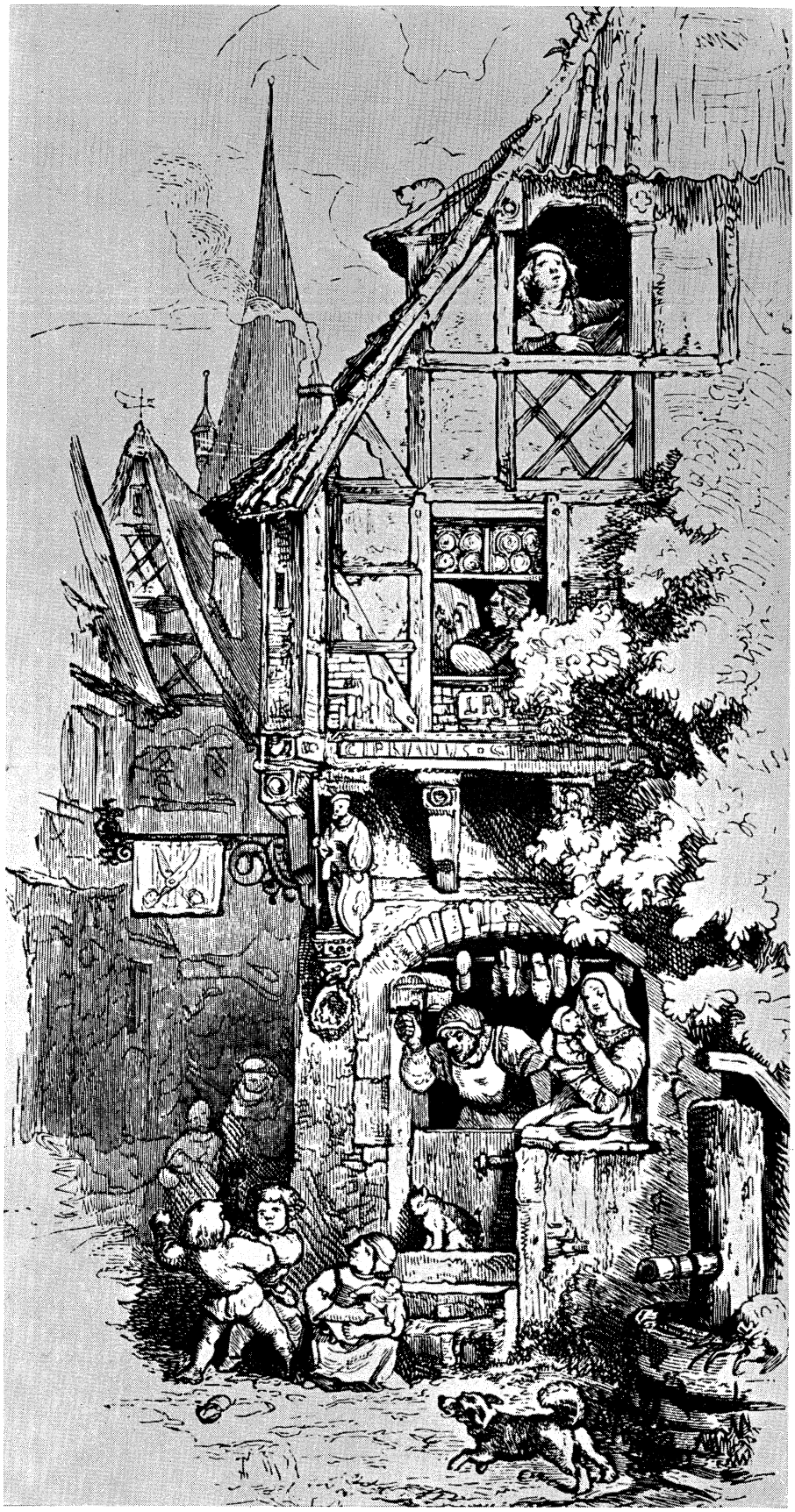
48. Deux joueurs de trompette, un joueur de sacqueboute, ancêtre de notre trombone - Grav. de H. Aldegrever. (Cl.B.N.).

49. Musiciens militaires - Grav. de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien* (voir nos 46 et 47) - Trombones, chalemies. La chalemie, instrument à vent et à anche double, est l'ancêtre du hautbois. Les étuis des instruments sont fixés aux selles. (Cl. B. N.)

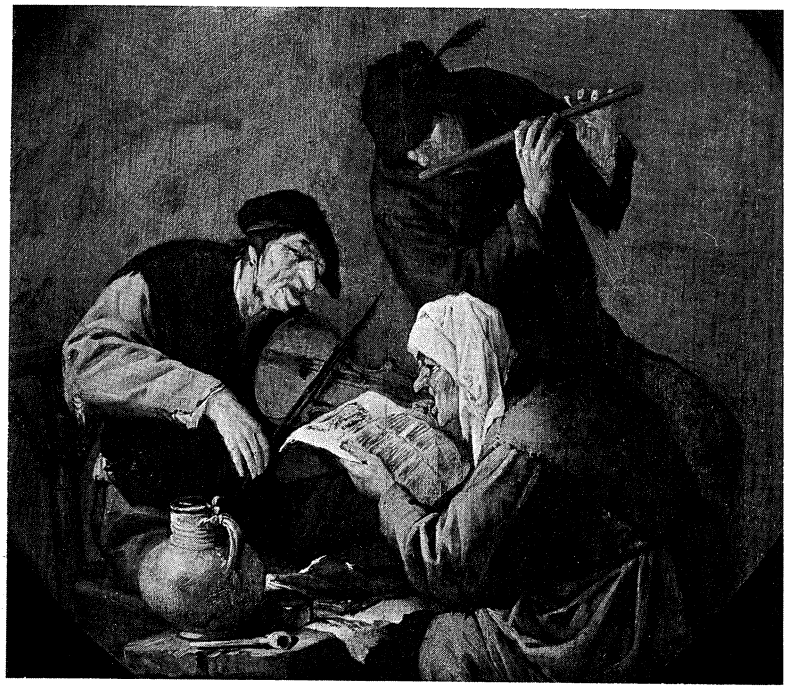
50. Orgue de Notre-Dame-del-Pilar à Saragosse. - Cet orgue, construit en 1413 et surchargé d'une décoration ultérieure excessivement riche selon le goût espagnol, comprend plusieurs jeux disposés en *chamade*.

51. Epinette, deux luthistes, chanteurs - Grav. de J. Cock, XVIe S. - Au mur : triangle, cornemuse, trombone. A terre : cornet à bouquin, flûte à bec, cistre, deux violes, vielle à roue, chalemie grave ou bombarde, harpe. (Cl. B. N.)

52. Une Classe de Musique au XVIe S.- Grav. de l'époque - Nous assistons ici à un examen. Au fond, interrogation de théorie. Assis devant le tableau, les élèves répondent au maître. De temps en temps, celui-ci se retourne pour surveiller un candidat occupé à rédiger un devoir. Contre le mur, un sablier mesure le temps imparti aux questions. Au premier plan, à droite, épreuve de chant. Les élèves, en rang, attendent leur tour pendant que le premier de la file chante son morceau d'examen. La vue de l'examinateur, verges attentives et sourcils froncés, ne lui laisse aucune illusion sur le sort qui l'attend en cas de fausse note. A cette époque, les suavités de l'enseignement audio-visuel n'avaient pas encore remplacé les méthodes énergiques en usage depuis l'Antiquité. A gauche, un candidat malchanceux en fait la cuisante expérience. Des fausses notes, il est le seul, maintenant, à pouvoir en émettre sous les coups qui pleuvent. Absorbé par ses fonctions justicières, le répétiteur chargé de la sanction a confié à un grand élève le soin de faire travailler les plus petits.


I.R.
CIPRIANUS

◀ **53.** *Le Chanteur* - Des. de L. Richter - Ruelle d'une petite ville allemande du XVIe S. Deux échoppes : celle d'un savetier et, invisible, celle d'un tailleur qu'on devine aux ciseaux peints sur l'enseigne, à côté de la statue du Saint-Patron de la cité. Devant la boutique familiale, les deux fils du savetier se disputent en menant grand tapage. L'un d'eux a perdu sa chaussure dans la bagarre que le petit chien ponctue de ses jappements. Excédé, le père tente de rétablir l'ordre. Plus sages, la fillette et le chat de la maison ne songent qu'à profiter paisiblement du bon soleil. Après un long hiver, la maman est heureuse de pouvoir enfin sortir le dernier-né. A « l'étage noble », indifférent aux échos de la rue, un peintre, palette en main, travaille au tableau que lui a commandé un riche bourgeois. Dans sa mansarde, un étudiant improvise au son du luth un chant joyeux en l'honneur du printemps. Trois oiseaux y mêlent leurs trilles impunément, car le gros matou qui ronronne sur le toit voisin préfère aux fatigues de la chasse les délices de l'ardoise chaude.



54. Un Chœur Pittoresque - Peint. hollandaise, XVIIe S. - Trois bourgeois répètent au son d'une viole le chœur qu'ils chanteront à la prochaine « kermesse. » En Hollande et dans les Flandres, les kermesses étaient des sortes de fêtes paroissiales auxquelles le bourg entier participait joyeusement. On a disposé à bonne portée un cruchon de vin et une flasque d'alcool. Le niveau du liquide et l'ardeur du trio laissent à penser que les voix se sont déjà fréquemment éclaircies.

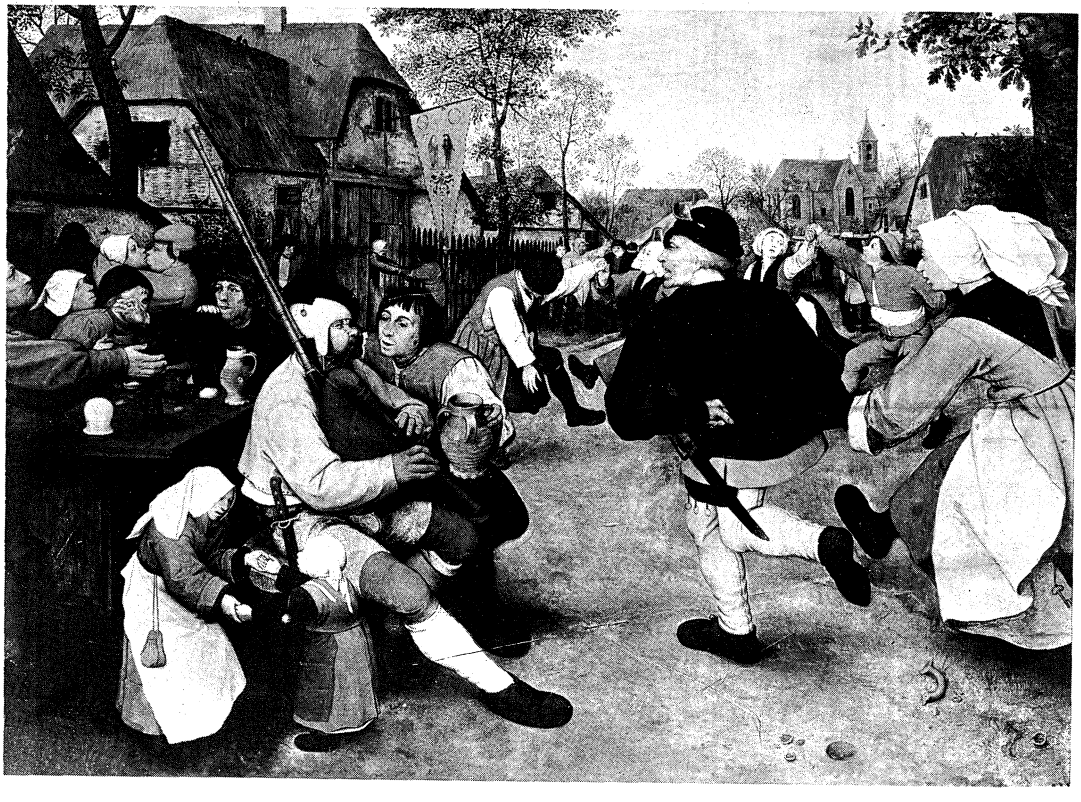
55. *Le Concert intime et rustique* - Peint. de Van Ostade (Galerie Cook, Richmond) - Flûte traversière, violon, chanteuse.

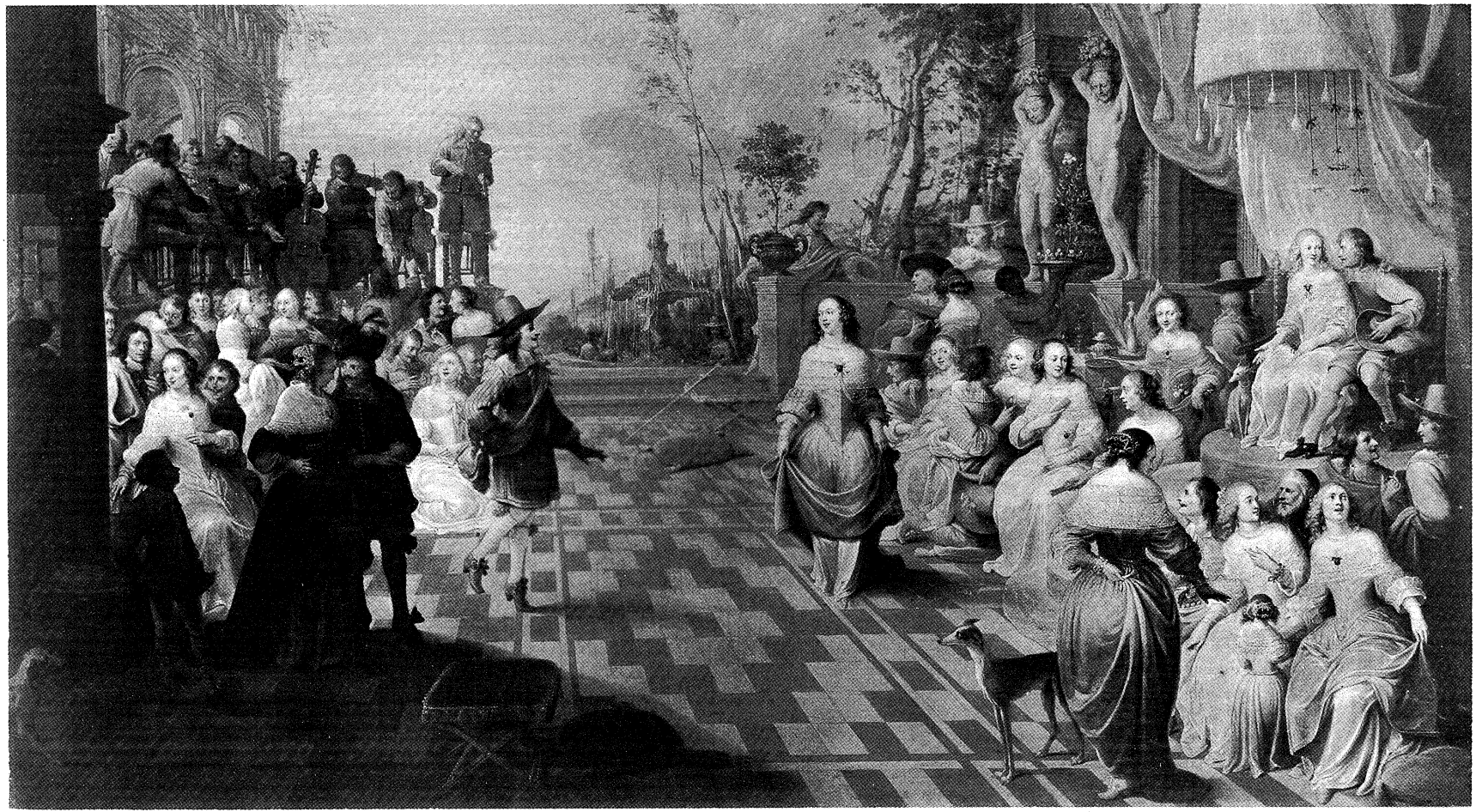
56. *Chanson à Cinq Parties* - Grav. de A. Bosse, XVIIe S. - Voix avec accompagnement de luth et de viole de gambe. La viole de gambe, qui précéda le violoncelle, n'ayant pas de point d'appui sur le sol, était tenue entre les genoux, d'où son nom. (Cl. B. N.)

57. Luth théorbé - Peint. de H.-M. Sorgh, XVIIe S. (Rijksmuseum, Amsterdam) - L'atmosphère est paisible et la lumière douce. A la fin du repas, dans la belle demeure au luxe discret, un jeune homme de la haute bourgeoisie hollandaise chante une romance pour sa fiancée. Le chien et le chat, sensibles à la musique, participent à la délectation. (Cl. Hanfstaengl).

58. Luth, épinette - Peint. de J.M. Molenaer. (Rijksmuseum, Amsterdam). Le luth, le luth théorbé l'épinette étaient des instruments fort coûteux, d'un emploi délicat et requérant un long apprentissage. Leur usage était donc réservé à l'aristocratie, les musiciens populaires (voir image suivante) utilisant des instruments plus rudimentaires

59. Danse Villageoise - Peint. de P. Breughel l'Ancien - A gauche, un joueur de cornemuse. (Kunsthistorisches Museum, Vienne)





60. *Le Bal* - Peint. de J. Janssens, XVIIe S. - Sur une estrade, un orchestre à cordes. A gauche, le chef en train de diriger. Les danses en vogue à l'époque se divisaient en danses nobles (pavane, menuet, sarabande), de rythme assez lent, et en danses populaires (gaillarde, volte, gavotte), plus animées. Aucune cloison ne séparait les deux genres dont le rythme et les figures s'interpénétraient souvent sous des formes plus ou moins altérées. (Cl. Giraudon)

LES INSTRUMENTS ANCIENS

Les Instruments Anciens les plus importants sont représentés ici. Le graphisme moderne adopté permet d'en souligner les détails, qui n'apparaissent pas toujours clairement dans les documents d'époque.

●

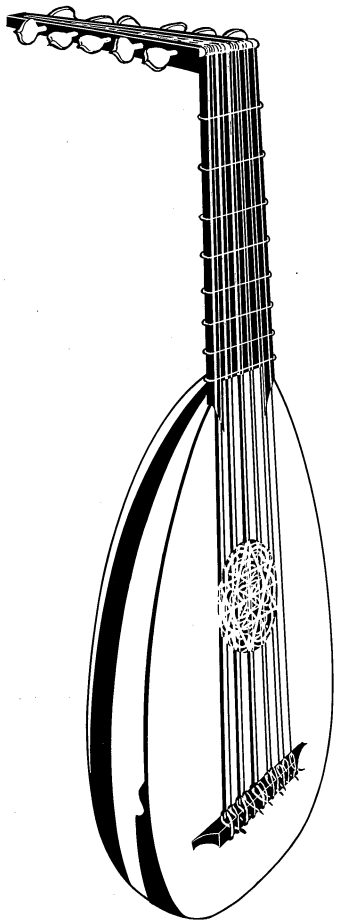
Ces instruments sont les réductions en noir de grandes compositions originales en couleurs, au format 26,5 × 34, tirées sur papier fort de premier choix. Les costumes indiquent l'époque où la structure des instruments est devenue définitive.
Par sa précision technique, par la qualité de sa réalisation due à Marcel SAUFNAI, par la diversité des couleurs (chaque planche comporte une teinte de fond différente), cette collection constitue un incomparable ensemble de **documentation** et de **décoration**.
Ces images sont vendues par séries de sept ou séparément.

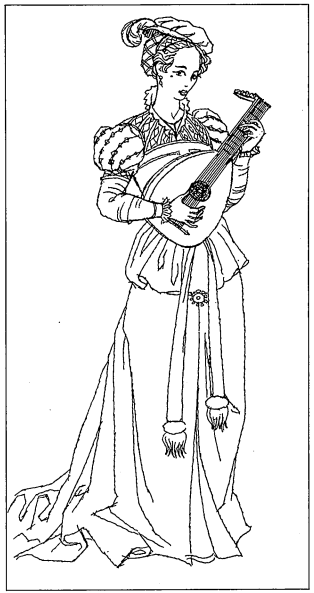
●

Les mêmes existent en LIVRETS sur papier glacé pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, avec notices de H. CHARNASSÉ, format 12 × 18, en une seule couleur (sept instruments par livret).

●

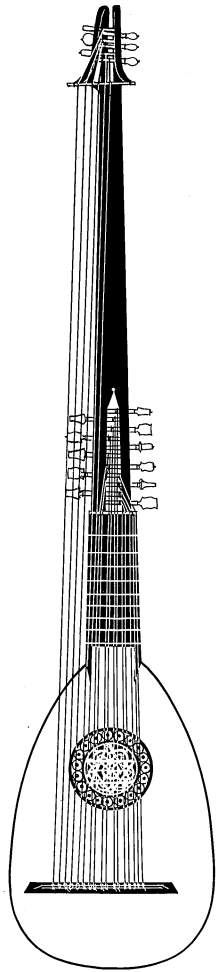
Autres séries : Les Instruments Modernes - Les Instruments Extra-Européens - Les Grands Musiciens et leurs Œuvres - Les Grands du Jazz, etc.





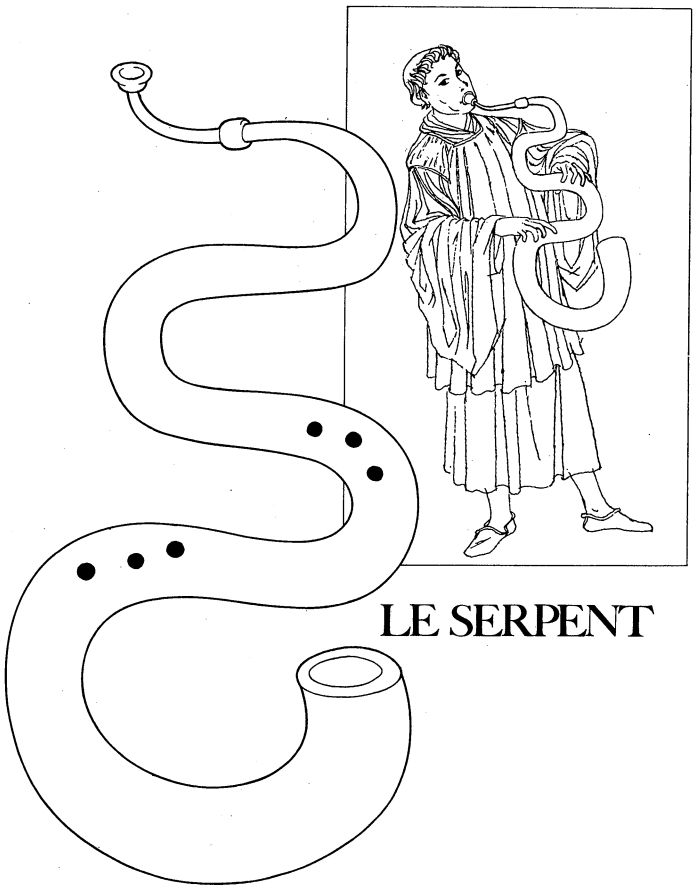
LE LUTH

SAUFNAI



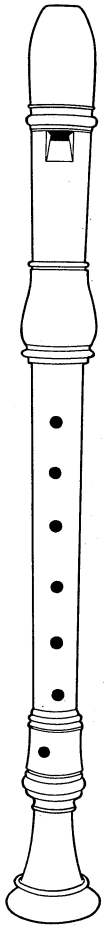
LE CHITARRONE

SAUFNAI



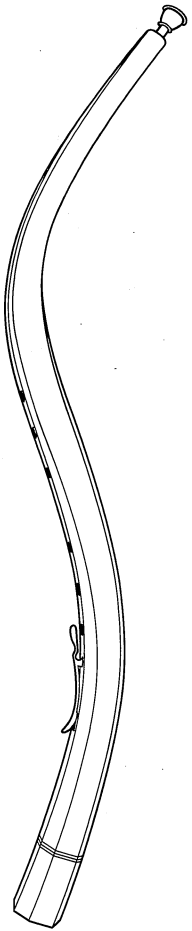
LE SERPENT

SAUFNAI



LA FLUTE A BEC

SAUFNAI



LE CORNET A BOUQUIN

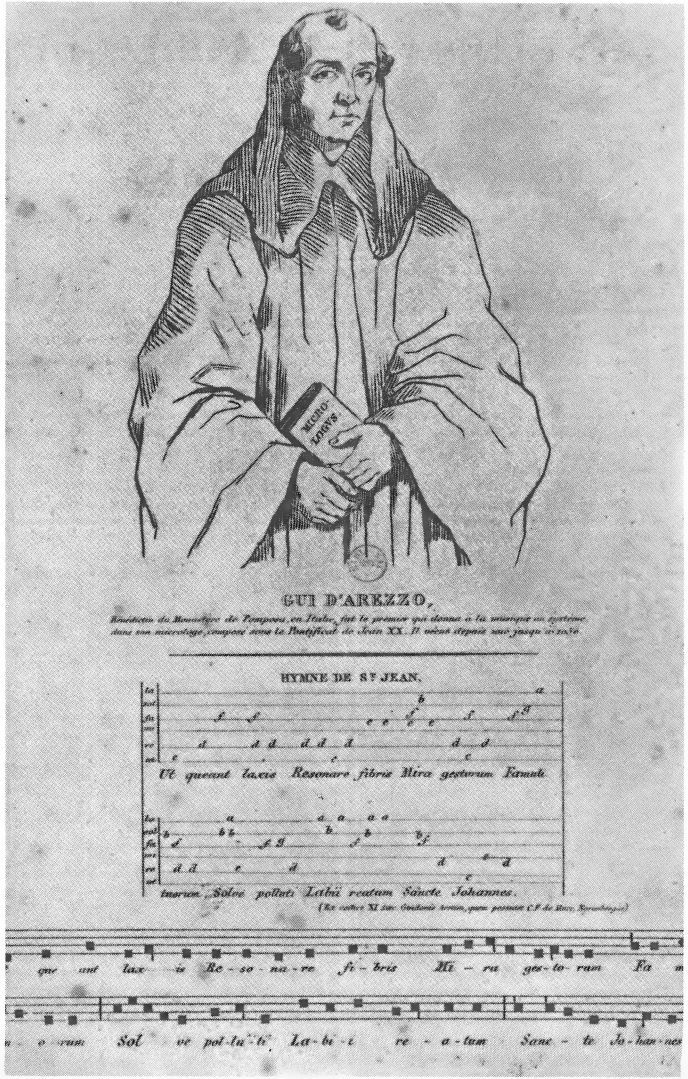
SAUFNAI

LE CLAVECIN

SAUFNAI

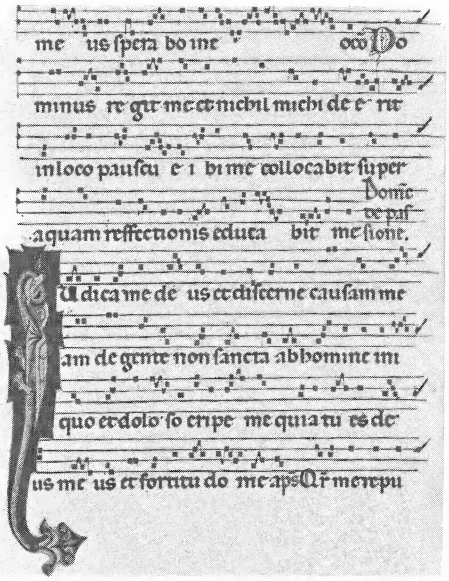
1. Page d'un Tonaire, recueil ou méthode de chant liturgique avant 1029 - Jongleur sonnant de l'olifant et tenant un psaltérion. Notation musicale dite *neumatique*. (Cl. B. N.)

2. Gui d'Arezzo (990?-1050?) - Grav. d'après une miniat. du XIe S. - Ce moine bénédictin inventa différents procédés mnémoniques permettant d'apprendre la musique rapidement. Sous le nom de *main guidonienne*, le plus connu permet de se rappeler facilement l'échelle des notes de la gamme en les inscrivant sur les phalanges de la main gauche. (Cl. B. N.)



3. Armement d'un chevalier - Miniat. XIIe S. - Musiciens jouant du luth et de la vièle à archet. (Cl. B. N.)

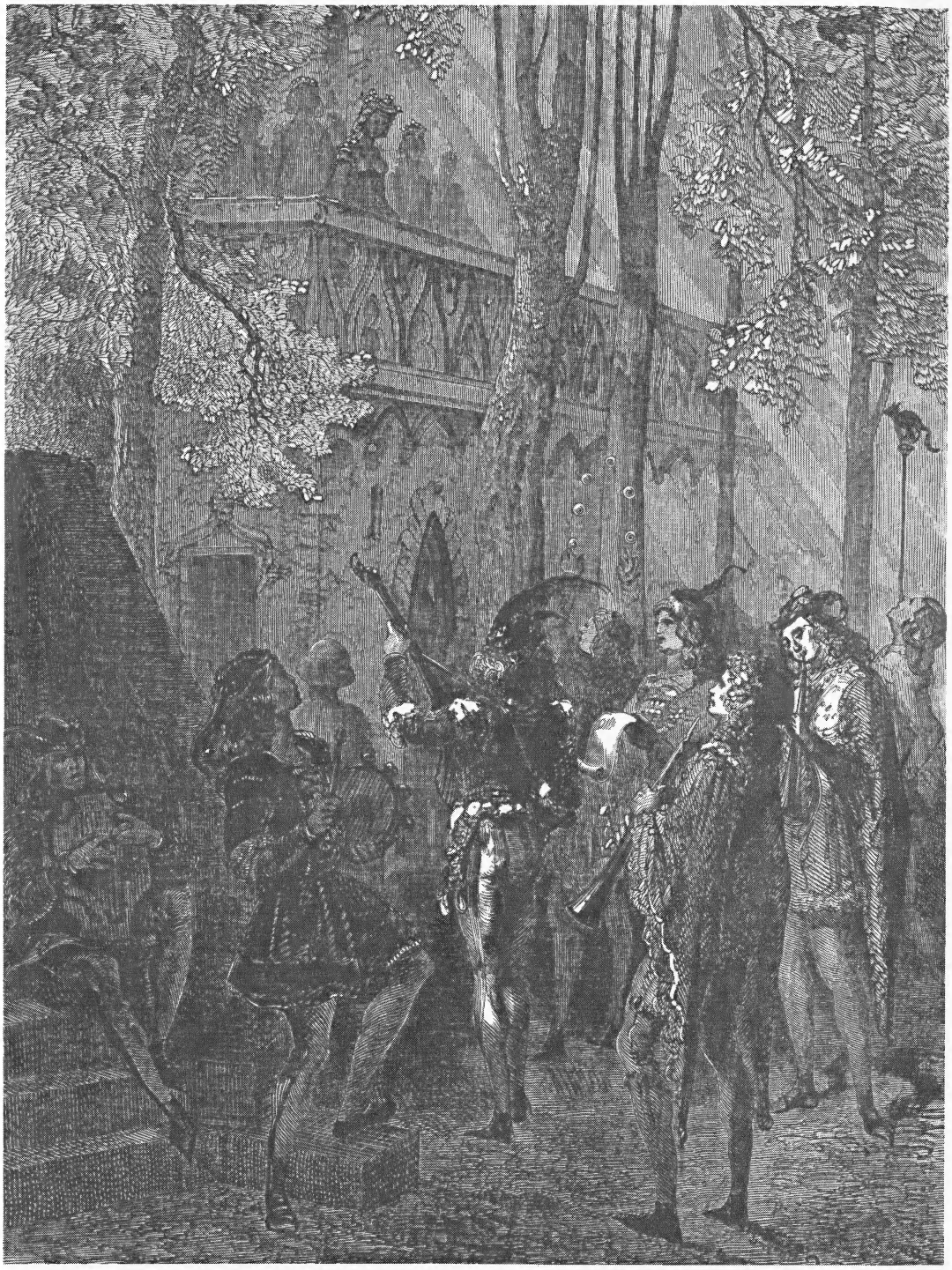
4. Une chasse, XVIe S. - On utilisait le cor - ici une défense d'animal - pour signaler les *circonstances* de la vie civile et militaire. (Cl. B. N.)



5. Page d'un *graduel*, recueil manuscrit de chants liturgiques, XIVe S. - Le moine enlumineur a tracé en couleurs les lignes de la portée.

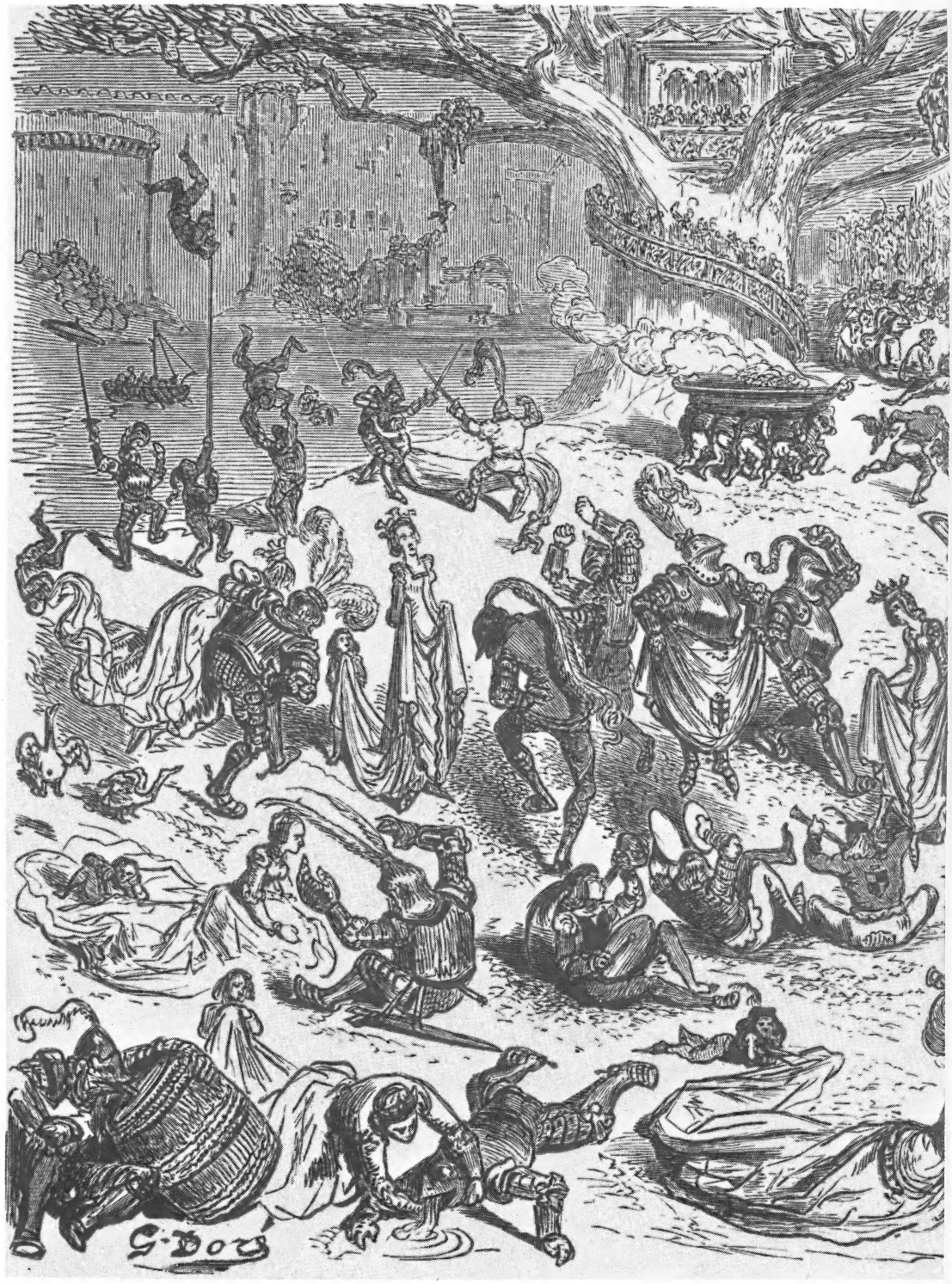
6. Jongleurs, XIVe S. - Peint. de S. Martini - Flûte double et cistre, accompagnant trois chanteurs. (Cl. Anderson)

7. Un Mystère - A partir du XIIe S., les *Miracles*, puis, au XVe S., les *Mystères*, reconstituent les scènes de la vie du Christ. Mêlant adroitement chant, musique et paroles, ce sont de véritables spectacles. Leur tradition s'est perpétuée de nos jours à Oberammergau. Tous les dix ans, les habitants de ce petit village de Bavière font revivre la Passion.



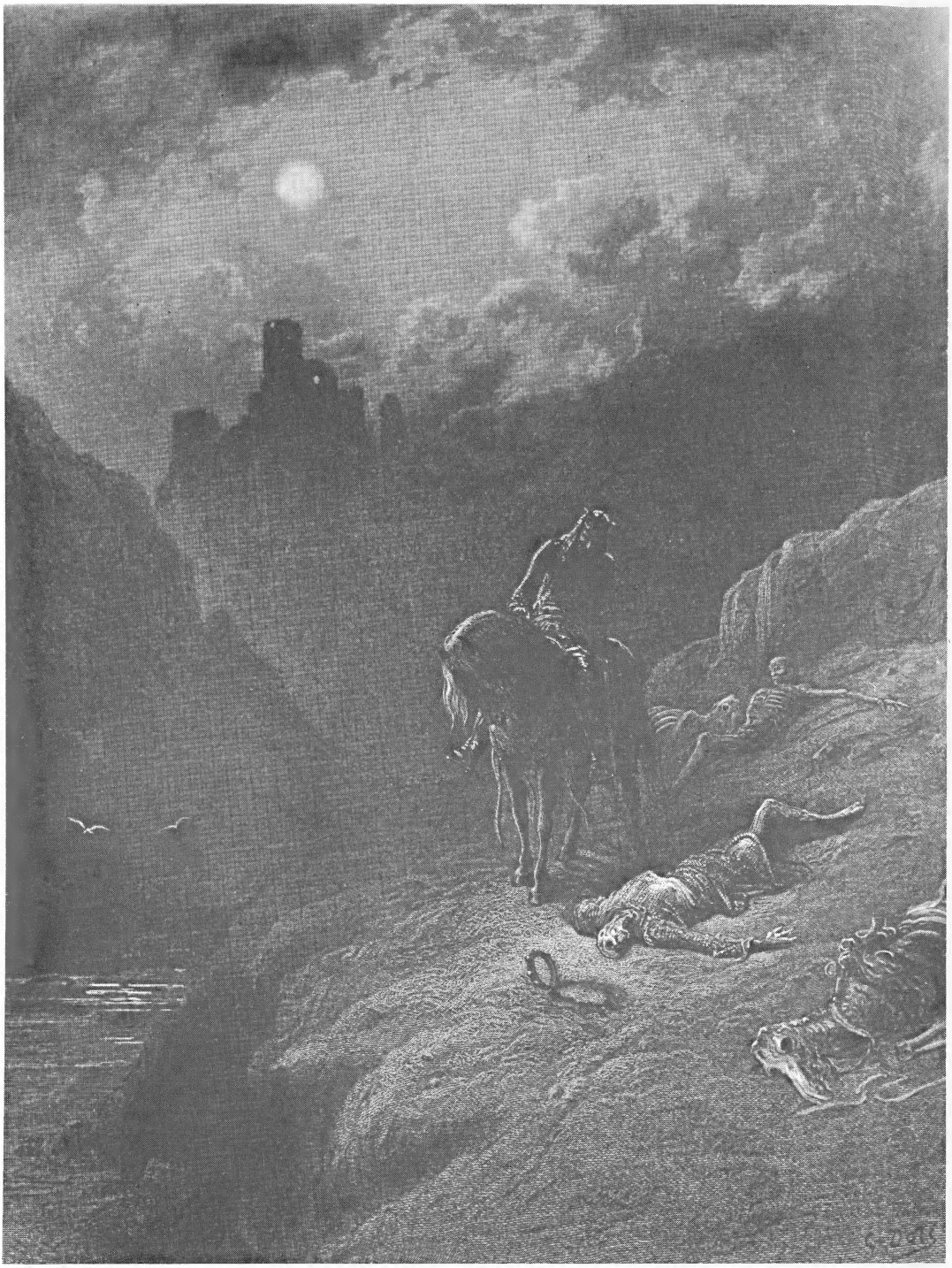
8. Un Trouvère au XIIIe S. - Des. de G. Doré - Accompagné par des musiciens et des jongleurs attachés à sa personne, le trouvère, poète itinérant, vient d'arriver dans un château. A la châtelaine qui, de son balcon, l'écoute, entourée de ses dames, il fait l'hommage de son plus beau poème. De gauche à droite: psaltérion, tambourin, cistre, chalemies. Les trouvères composaient les vers et la musique de leurs chansons. Ils utilisaient le Français (langue d'*oïl*) et exerçaient au Nord de la Loire, contrairement aux troubadours, poètes du Sud composant en langue d'*oc*. Plus de deux mille de leurs chansons nous sont parvenues, exaltant des exploits chevaleresques tirés du fonds commun de l'histoire et de la légende. (Cl. B. N.)

9. Roland - Des. de G. Doré - Composé au début du XVIe S. par le poète italien Arioste, *Le Roland Furieux* s'inspire des aventures du preux Chevalier Roland, neveu de Charlemagne, aventures dont les trouvères tiraient nombre de leurs récits. Précurseur des cosmonautes, le Prince Astolphe, monté sur le fidèle Hippogriffe, s'envole vers la lune. Une fée lui ayant appris qu'on y retrouve ce qui s'égare sur terre, il compte y découvrir la raison que Roland, son compagnon, a perdue par désespoir d'amour. Cette raison, Astolphe la découvrira, en effet, enfermée dans une fiole. De retour sur terre, il en fera respirer le contenu au paladin endormi et Roland s'éveillera, guéri. (Cl. B. N.)

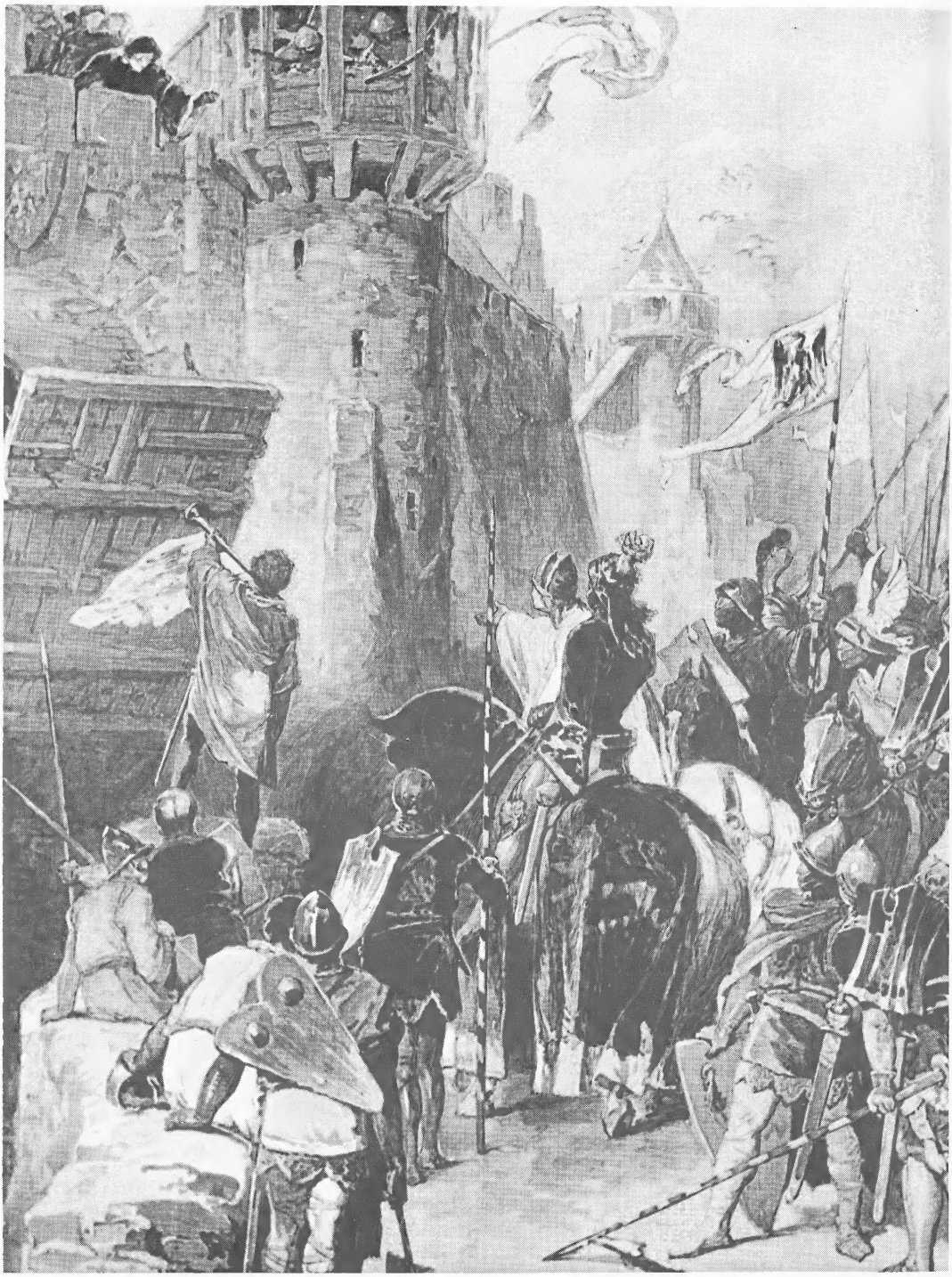


10. Une Fête au Château - Des. de G. Doré - Plusieurs fois l'an, le château et ses alentours servaient de cadre à des réjouissances dont l'ampleur et la durée dépendaient de l'occasion et de la richesse du seigneur. A l'ordinaire de la vie quotidienne faisait alors place un déploiement de tous les plaisirs du corps et de l'esprit : tournois, chasse, festins, danses, chants, musique, poésie. Ici, la journée touche à sa fin. Au fond, assis en cercle autour de leur hôte, les gentilshommes célèbrent en ripaillant la clôture des joutes et des tournois. Derrière, valets et hommes d'armes veillent sur les *gonfalons*. Au bord des douves, deux seigneurs continuent à croiser le fer malgré les objurgations d'une noble dame qui préférerait maintenant voir son chevalier s'adonner à des jeux plus doux. Auprès d'eux, des jongleurs s'exercent pour les réjouissances de la soirée. La plupart

des dames se sont retirées pour écouter les troubadours dans une tribune érigée à même la fourche d'un chêne centenaire. A droite, entourés de la meute, veneurs et fauconniers rapportent un sanglier et des hérons que l'on servira aux prochains festins. Au centre, des pages musiciens accompagnent une danse joyeuse en jouant de la timbale, des cymbales, de la flûte à bec, de la harpe, de la vièle et du chapeau chinois. Trois d'entre eux sont juchés sur un destrier encore revêtu de son caparaçon de tournoi. Sa harpe sous le bras, un autre, coupable de quelque manquement, est entraîné, la corde au cou, par un chapelain et un arbalétrier. Au premier plan, des seigneurs qui ont trop sacrifié aux plaisirs de la bouche, paient les conséquences de leur intempérance à l'ébahissement des oies du voisinage. (Cl. B. N.)



11. Le Roi Arthur - Des. de G. Doré - Dès le XIIe S., la légende du Roi Arthur et de ses fidèles *Chevaliers de la Table-Ronde* inspira les trouvères. En la propageant de ville en ville et de château en château, ils en firent le récit le plus populaire du Moyen Age. Cette scène se place à l'origine de la légende. Jeune prince breton inconnu, Arthur parcourt le Finistère. Un soir, dans un ravin lugubre, le sabot de son cheval heurte un objet qui roule dans une mare sombre en scintillant sous les rayons de lune. Intrigué, le Prince plonge et retire de l'eau glauque une couronne royale ornée de neuf splendides diamants. Il découvre alors sur la rive deux squelettes humains couverts de mousse et la carcasse de deux chevaux. Là, jadis, des frères, dont l'un était roi, se sont battus à mort, frappant le vallon de malédiction. Arthur dont l'âme est pure, a dénoué le maléfice. Il ceint la couronne et entend une voix qui lui prédit sa future royauté. Il promet alors de faire de chacun des diamants l'enjeu d'un tournoi. Les neuf vainqueurs seront les plus vaillants chevaliers de son royaume. (Cl. B. N.)



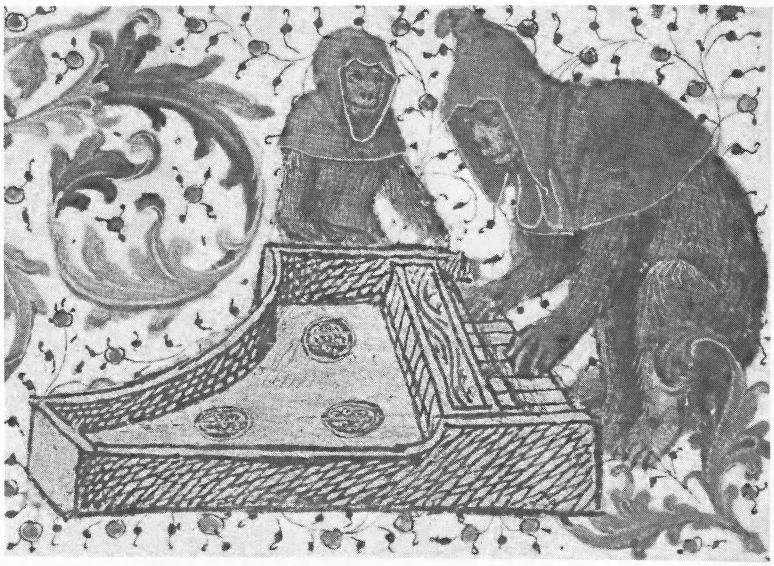
12. Une Sommation d'Ouvrir - En 1400, les Princes Electeurs d'Allemagne déposent l'Empereur Venceslas, ivrogne et incapable, et élisent au trône impérial le Prince Palatin Ruprecht. Francfort étant restée fidèle au souverain déchu, le nouvel Empereur ne peut aller s'y faire couronner suivant la tradition. Avec ses hommes d'armes et sa suite, il gagne Aix-la-Chapelle. Selon l'usage militaire, un héraut, par appels de trompettes, somme les habitants d'ouvrir les portes de leur cité. Mais la ville est aux mains du duc de Gueldre, allié aux Français, et les bourgeois refusent d'obéir. Répugnant à inaugurer son règne par une action sanglante, Ruprecht ira se faire couronner à Cologne. Au Moyen Age, la longue trompette droite, descendante du *tuba* romain, est liée à la royauté et à la puissance. De riches fanions portant les armes du prince flottent sous l'instrument (voir n° 21). Souvent, l'importance du seigneur se mesure au nombre de trompettes qui le précèdent pour l'annoncer.

13. Festin à la cour des Valois. Miniat. d'un recueil de Guillaume de Machault (1303 ?-1377) - Poète et musicien, Machault servit plusieurs souverains. Le faste de la cour des Valois, fort éloigné de la simplicité capétienne, fut imité par tous les seigneurs. Cornemuse, buisines ou trompettes droites. (Cl. B. N.)

14. Un pique-nique sous Charles VI, XIVe S. - Miniat. du *Roman de Lancelot du Lac* - La dame joue de la harpe. L'autre convive porte un collier de corde muni de grelots. (Cl. B. N.)

15. Cromorne (de l'all. *Krummhorn* = cor courbe) - Peint. de Carpaccio - Instrument à anche double en faveur aux XVIe et XVIIe S. (Cl. Anderson)

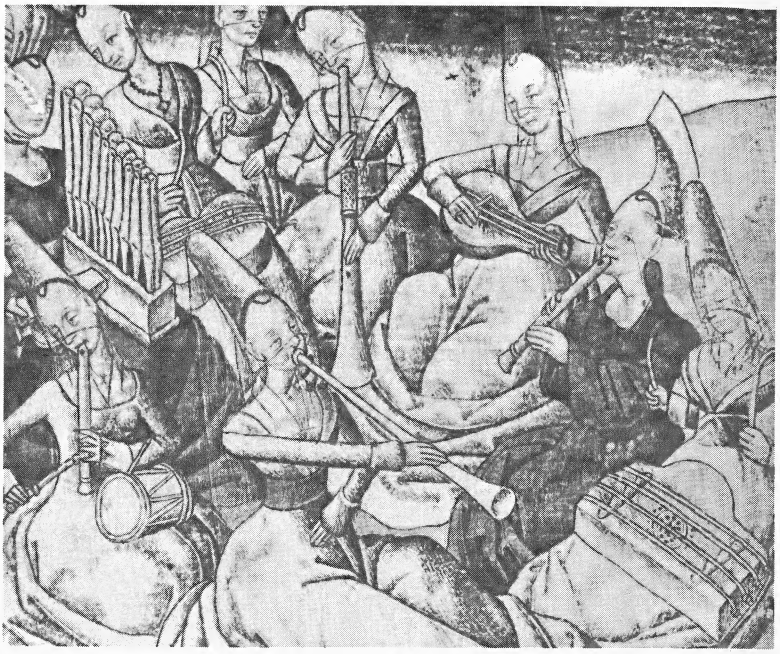
16. Singe jouant du clavecin - Miniat. du XVe S. - C'est une des premières images de clavecin que nous possédions. De petite taille, l'instrument s'accorde une octave plus haut que les clavecins en usage au siècle suivant. (Cl. B. N.)



17. *La Danse à l'Anneau* - Grav. de Van Meckenen, XVe S. - Le bouffon de la cour s'est mêlé aux courtisans. Le musicien joue de la flûte et du tambourin. (Cl. B. N.)

18. Un Charivari - Miniat. du *Roman de Fauvel*, XIVe S. - Le *charivari* était un concert burlesque donné à titre de sérénade aux personnes dont on voulait se moquer ou dont on était mécontent. Ici, déguisés, masqués et munis de casseroles, tisonniers, clochettes, pelles et autres accessoires hétéroclites en guise d'instruments, les musiciens improvisés ont pénétré dans le jardin du vieux Fauvel dont le mariage ridicule avait excité les railleurs. A l'étage, dans la chambre nuptiale, Fauvel, représenté sous les traits d'un âne, s'apprête à rejoindre sa jeune épousée. Les voisins, réveillés par le tapage, paraissent aux fenêtres. Au centre, une viole, seul véritable instrument de musique. La tradition du *charivari* s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans certaines provinces françaises et dans de nombreux pays d'Europe. (Cl. B. N.)

19. Orchestre de femmes - Miniat. du XVe S. - Au fond, orgue portatif, doulcemelle, chalemie grave ou bombarde, luth joué au plectre, flûte à bec. Sur le devant : *flûte et tabour*, trompette, doulcemelle. (Cl. B. N.)

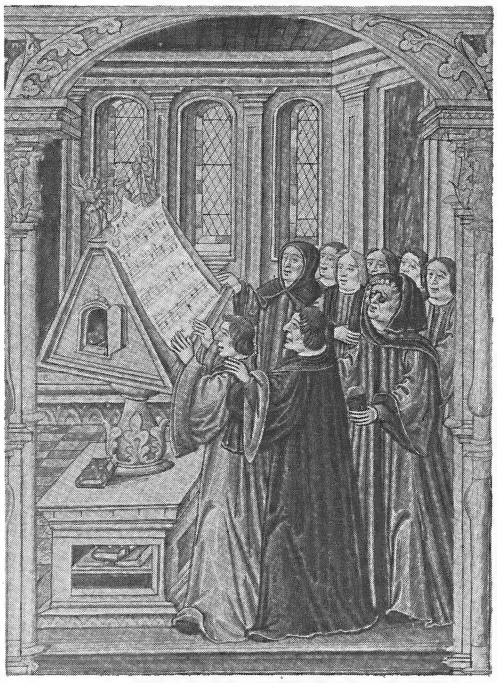


20. Joueuse de tympanon - Miniat. du XVe S. - A terre : harpe, orgue portatif, flûte à bec ou flûte douce. Au fond : *flûte et tabour*, cornet droit, cornemuse, chantres. (Cl. B. N.)

21. Concert à la cour de René II Duc de Lorraine. - Miniat., XVe S. - Tout à fait à gauche, cornet à bouquin, puis deux trompettes aux armes de Lorraine, deux flûtes à bec, harpe, viole, tympanon. (Cl .B. N.)

22. Guillaume Dufay (1400-1474) et Gilles Binchois (1400-1460) - Miniat. du XVe S. Ces deux célèbres compositeurs, formés à la Maîtrise de Cambrai, se partagent la gloire d'avoir perfectionné le contrepoint. A gauche, un orgue positif, à droite une harpe. (Cl. B. N.)

23. Festin au XV.e S. - Miniat. - Dans la loggia, trois joueurs de chalemie grave ou bombarde, ancêtre du hautbois. (Cl. B. N.)

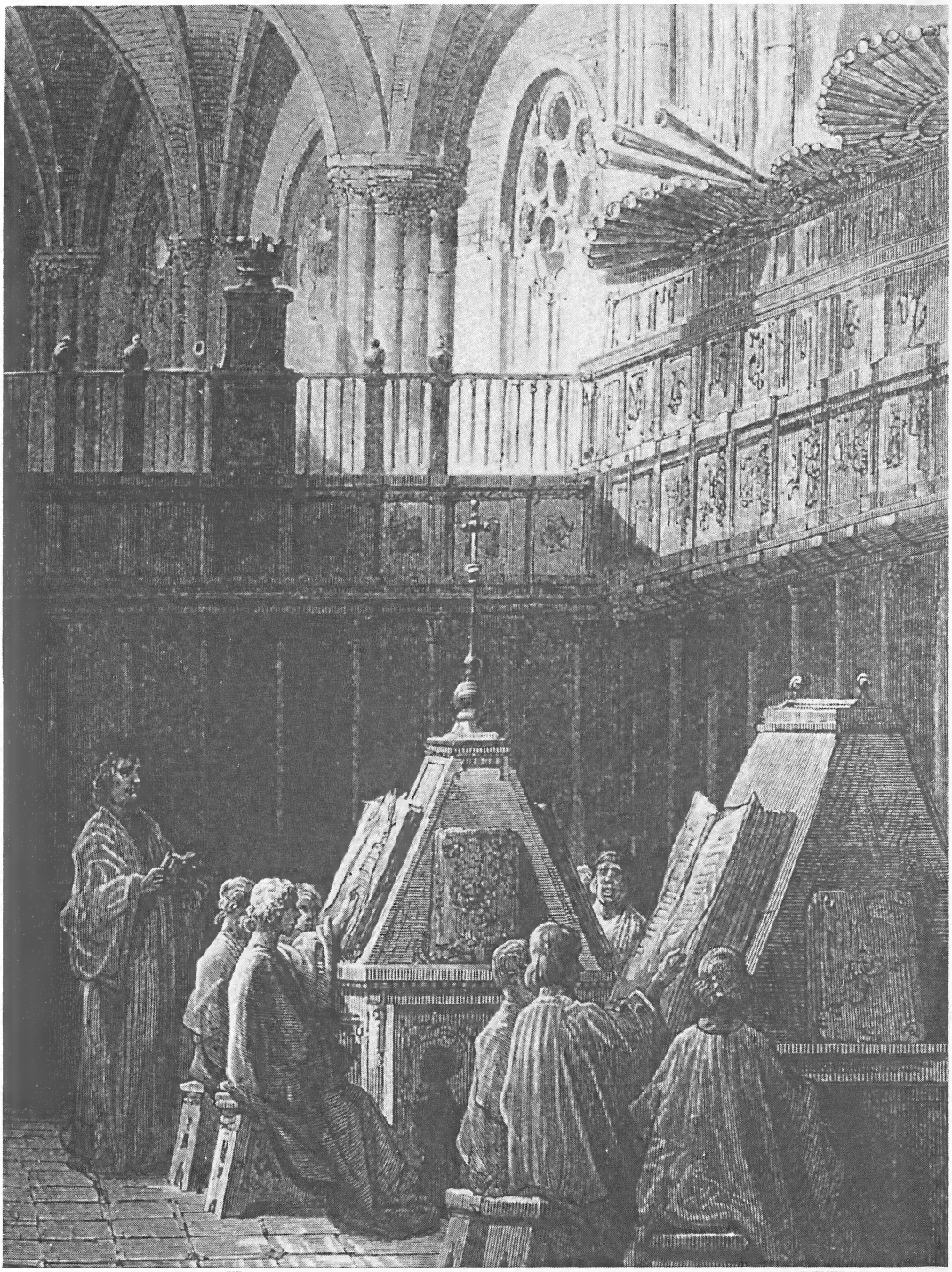


24. Jean Ockeghem (1430?-1495?) au lutrin - Virtuose du contrepoint, ce grand compositeur flamand fut Maître de Chapelle à la cour de France. (Cl. B. N.)

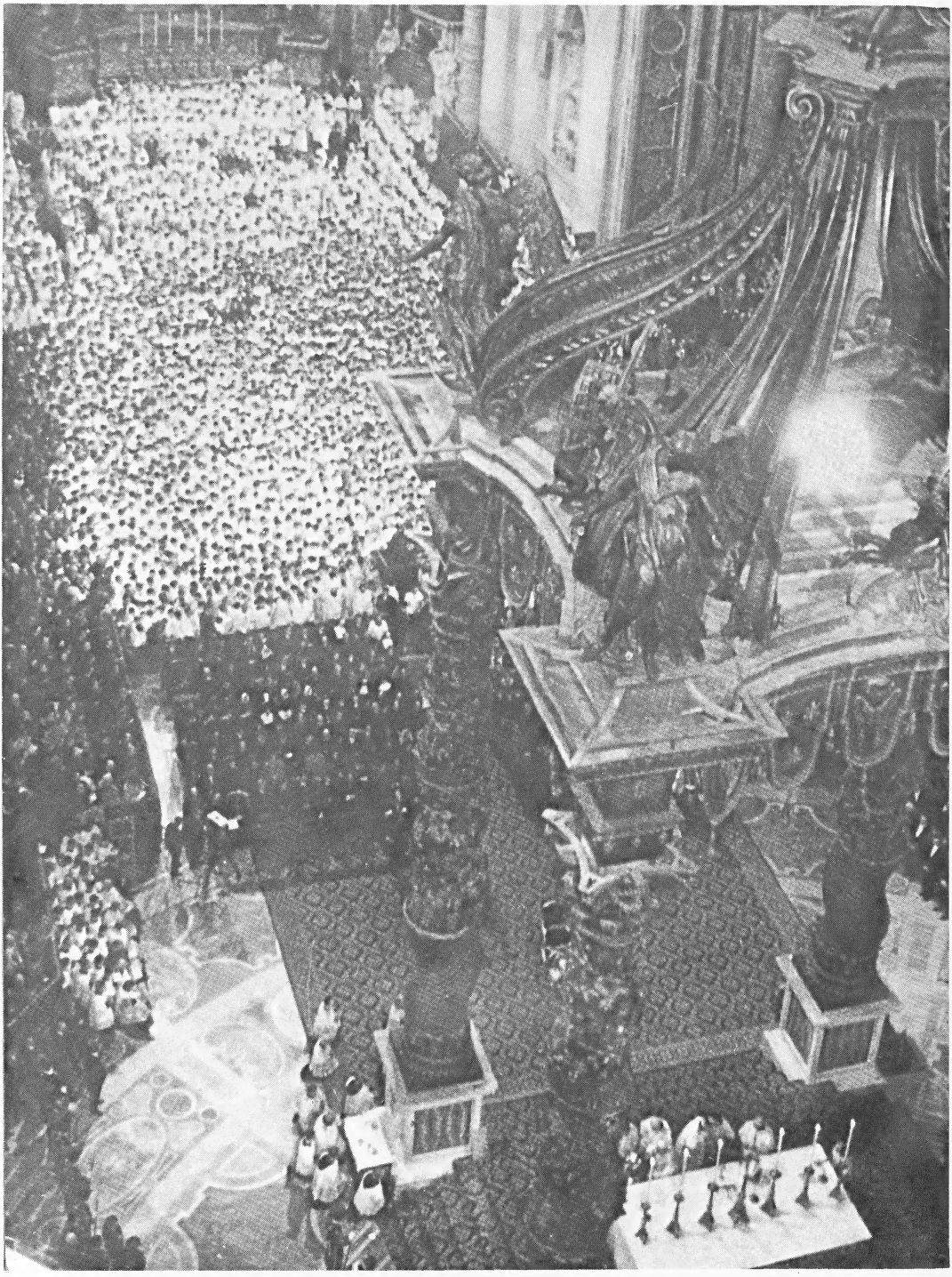
25. Josquin des Prés (1450?-1521) - Ses contemporains le surnommèrent *le Prince des Musiciens*. Il eut pour maître Jean Ockeghem.

26. Anges Musiciens - Panneau de gauche d'un triptyque de H. Memling (Mus. d'Anvers) - Psaltérion, trompette marine ou dicorde à archet, luth, trompette, chalemie (ancêtre du hautbois). (Cl. Bulloz).

27. Anges Musiciens - Panneau de droite du même triptyque - Buisine ou trompette droite, trompette, orgue portatif, harpe, viole.(Cl. Bulloz).



28. Antiphonaire - Des. de G. Doré - Au Moyen Age, l'Antiphonaire est le recueil des chants liturgiques pour les différents offices. C'est un manuscrit de grand format, à la reliure solide et généralement ouvragée. Souvent ornées de miniatures, ses pages sont conçues pour être déchiffrées à distance par les chantres. Lourd et volumineux, l'ouvrage est posé presque verticalement sur un *lutrin* placé dans la partie la mieux éclairée de l'église (voir aussi n° 24, 36 et 47). La plupart des antiphonaires sont dûs au travail de moines spécialisés, véritables artistes itinérants, qui ne séjournent dans une communauté que le temps d'achever l'œuvre commandée. A partir de la fin du XVe S., les débuts de l'impression musicale marquent le déclin de l'antiphonaire. On lui préfère les petits manuels individuels imprimés, plus pratiques et beaucoup moins coûteux. Toutefois, dans certains couvents ou sanctuaires, à l'occasion des grandes fêtes, son usage s'est perpétué jusqu'à nos jours. Il s'agit ici du chœur de la cathédrale de Burgos, en Espagne du Nord. On remarquera la disposition dite en *chamade* des tuyaux de l'orgue, perpendiculaires au buffet. Cet usage, fréquent en Espagne à partir du XVIIe S., avait pour but d'accroître la puissance sonore de l'instrument.



29. Saint-Pierre-de-Rome - Haut-lieu de la chrétienté, la basilique Vaticane est le sanctuaire le plus vaste et le plus somptueux du monde. L'actuelle basilique, commencée en 1450, ne s'acheva que deux cents ans plus tard. Elle est l'œuvre collective des plus grands architectes et artistes du temps. La musique et le chant sacré y ont toujours tenu une place éminente dans les offices et les cérémonies. Dès le Moyen Age, les chœurs de la Chapelle Sixtine étaient réputés. Le jour où fut prise cette photo, la chorale française des Petits-Chanteurs-à-la-Croix-de-Bois s'était unie aux chœurs du Vatican pour chanter la messe pontificale, célébrée par le Pape en personne. Fondée en 1906, cette *manécanterie* est l'une des plus célèbres chorales d'enfants. Ses nombreux concerts dans les cinq continents lui ont valu une audience et une renommée universelles. Dans la même tradition, citons le *Thomanerchor* (chœur de l'église St-Thomas-de-Leipzig), dont J.-S. Bach fut le *Cantor* pendant 27 ans, et les *Wiener Sängerknaben* (Petits Chanteurs de Vienne). (Cl. Petits-Chanteurs-à-la-Croix-de-Bois).

30. Le Concile de Trente - Scène extraite de l'Opéra *Palestrina* de H. Pfitzner - Opéra de Francfort - En 1542, le Pape Paul III convoqua un concile à Trente, petite cité proche de Venise. Ce concile devait durer vingt et un ans. Au nombre des vœux qu'il formula figurait celui de voir le chant sacré revenir à plus de simplicité afin que tous les fidèles puissent saisir le sens du texte. Ici, le Prince-Cardinal Borromée ouvre une séance consacrée à cette question. (Cl. Englert, Francfort).

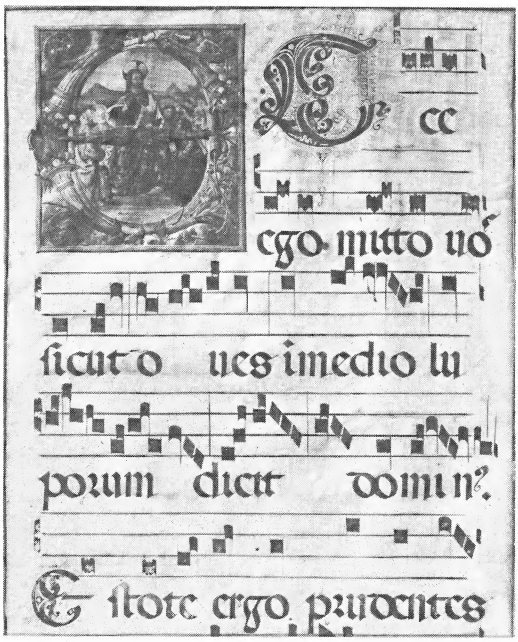
31. *Palestrina* - Opéra de Munich - En 1917, le compositeur allemand Pfitzner écrivit un opéra inspiré de la vie de Palestrina, le grand maître italien du XVIe S., Après la clôture du Concile de Trente (voir image précédente), une commission présidée par le Prince-Cardinal Borromée avait reçu le soin de réformer la polyphonie religieuse. Le cardinal vient ici demander à Palestrina de composer une Messe suivant les principes de simplification prônés par le Concile. (Cl. Betz, Munich).

32. Palestrina (1525-1594) - Giovanni Pierluigi fut appelé Palestrina, du nom de sa ville natale. (Rome, R.R.-P.P. de l'Oratoire)

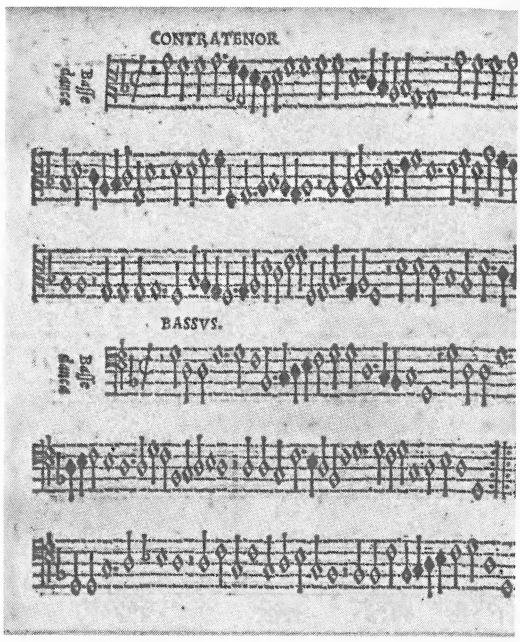
33. Claude Le Jeune (1528-1600) - Grav. extraite de l'edition posthume de son recueil de chansons *Le Printemps*. (Cl. B. N.)

34. Guillaume Costeley (1531-1606) - Il fut organiste de Charles IX et de Henri III.

35. Roland de Lassus (1532-1594) - Grav. de R. Boyvin - Maître de Chapelle à la cour de Bavière depuis 1563 jusqu'à sa mort, sa gloire surpassa celle de Palestrina lui-même. (Cl. B. N.)



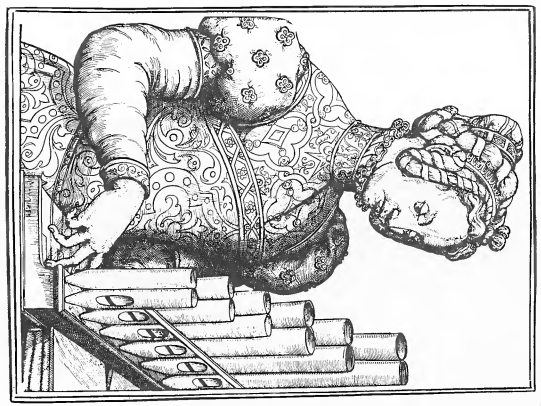
36. Page d'antiphonaire, XVe S., en notation carrée (voir n°s 24 et 28) - (Cl. Alinari).



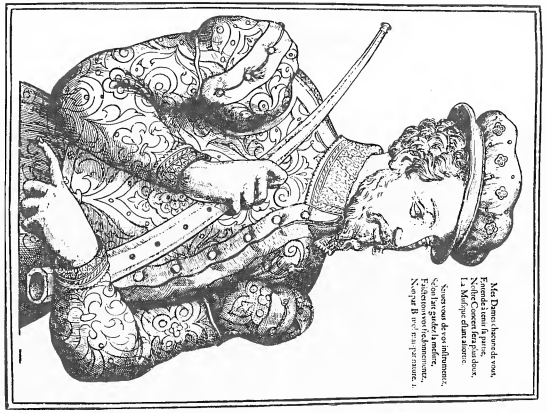
37. Danceries de Claude Gervaise - Edition de 1547 par P. Attaignant, premier imprimeur ayant utilisé en France les caractères mobiles. (Cl. B. N.)

38. *Louange de la Musique* - Frontispice d'un recueil édité en 1595 - Les estampes représentant de la musique notée — ici un *motet* à six voix (sur le *motet*, voir page 72) — peuvent être considérées comme les *incunables* (c'est à dire les tout premiers exemples) de la gravure musicale. Un nombre considérable d'instruments est représenté avec précision sur cette gravure. (Cl. B. N.)

39. Gaspard Duiffoprugcar - Gravure de Woeiriot (1562) - Ce luthier lyonnais fut un des premiers à construire des violons. On peut s'exercer avec profit à identifier les instruments représentés : une guitare, une harpe, une viole, trois violons (l'un d'eux déjà très proche de notre modèle actuel), des luths, dont un dans son étui. Cette gravure est capitale pour la connaissance des instruments de la Renaissance. (Cl. B. N.)



44. Orgue Positif.



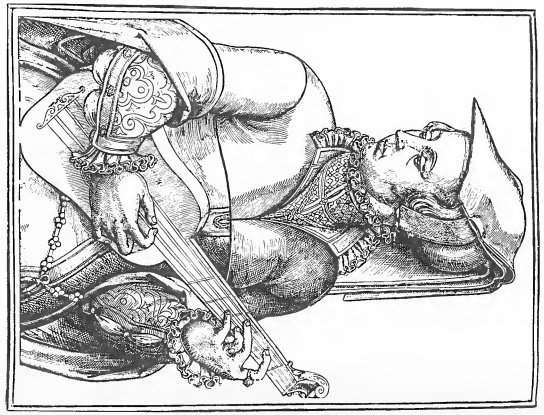
42. Cornet à Bouquin.

40. Luth.

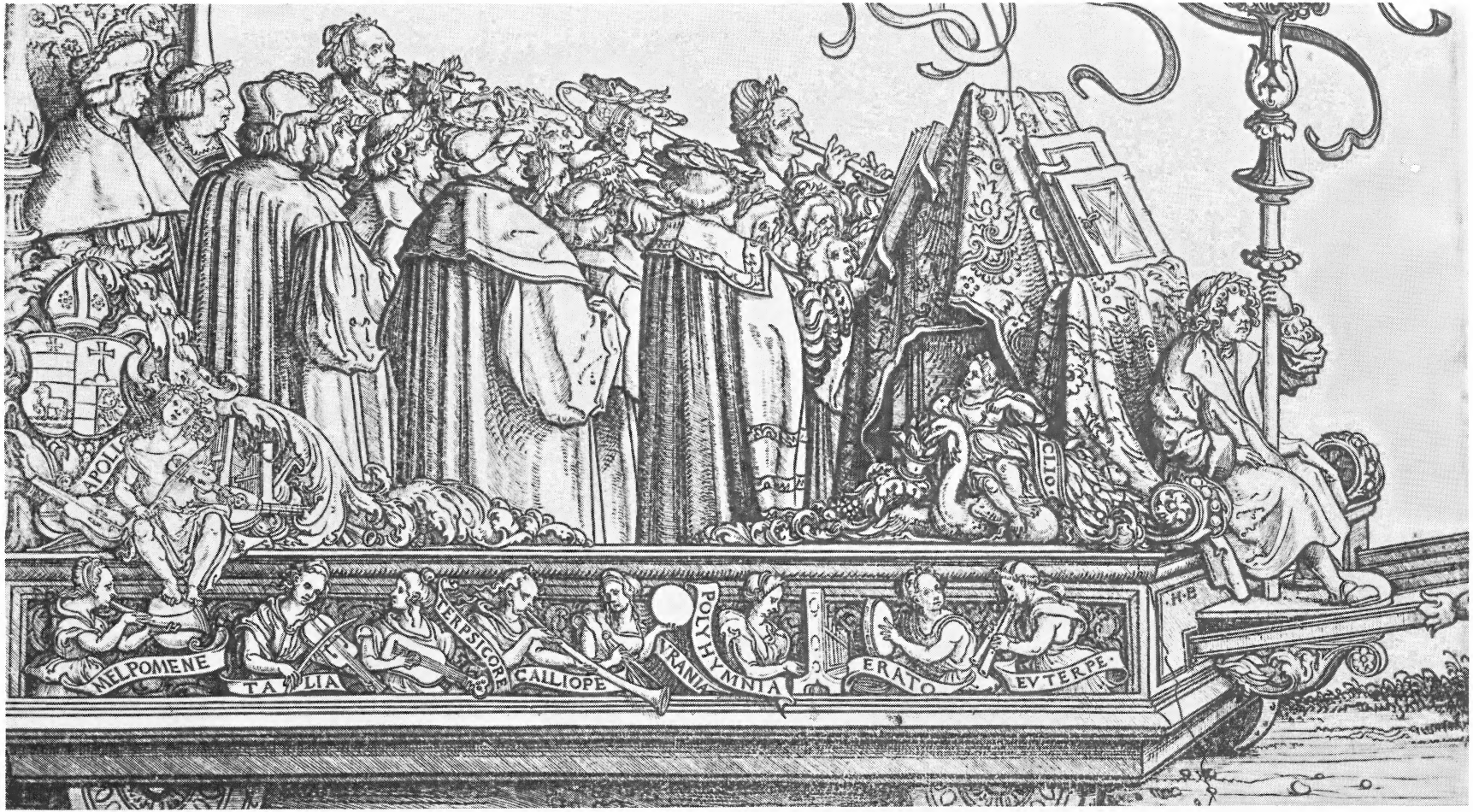
45. Flûte et Tambour, Vielle.

43. Basse de Flûte Douce.

41. Guitare.



46. Un char du *Triomphe de Maximilien* - Grav. de H. Burgkmair (1526) - Viole de gambe, harpe, viole à archet, deux luths de tailles différentes, deux bombardes, flûte et tambour. Fondateur de la puissance des Habsbourg, l'Empereur Maximilien Ier avait dicté une chronique des principaux événements de sa vie. Les artistes chargés de l'illustrer y travaillèrent plusieurs années. Mais l'Empereur rejeta leurs projets. Un an avant sa mort, il approuva les gravures sur bois de Hans Burgkmair. Il s'agit ici d'un cortège triomphal à l'occasion des noces impériales. Les musiciens de la cour sont répartis en divers chars traînés par des dromadaires. (Cl. B. N.)



47. Le Char des Chantres - Choristes, trombone, cornet droit. Chantres et musiciens devant un antiphonaire. A l'arrière du char, auprès de ses armoiries, l'évêque de la cour. A ses côtés, le Maître de Chapelle. La Renaissance ayant remis à la mode les thèmes classiques, la décoration évoque le Parnasse, séjour symbolique d'Apollon et des Muses. A l'exception de Clio et d'Uranie, les Muses et Apollon lui-même jouent de différents instruments. (Cl. Archives)

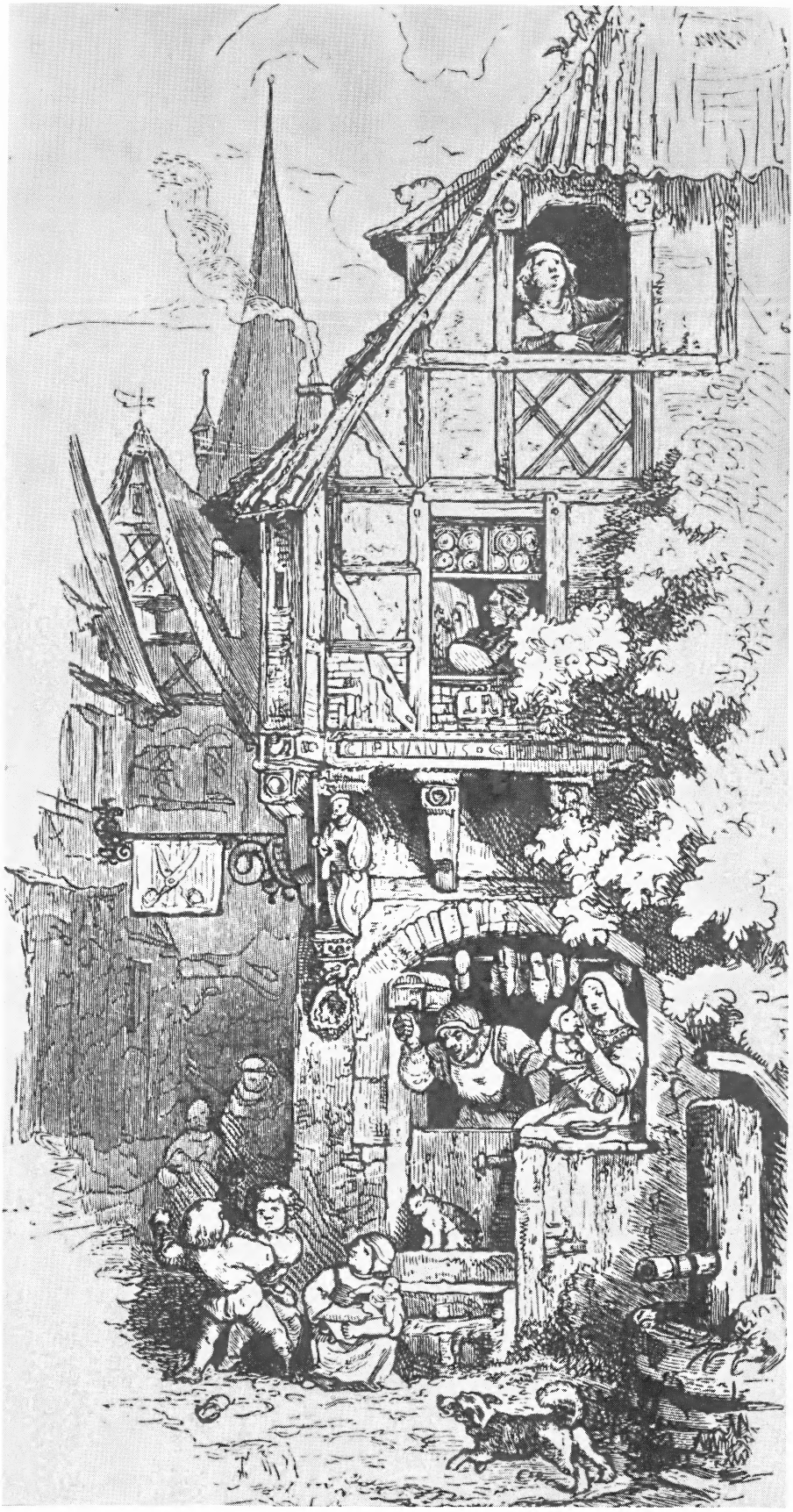
48. Deux joueurs de trompette, un joueur de sacqueboute, ancêtre de notre trombone - Grav. de H. Aldegrever. (Cl.B.N.).

49. Musiciens militaires - Grav. de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien* (voir nos 46 et 47) - Trombones, chalemies. La chalemie, instrument à vent et à anche double, est l'ancêtre du hautbois. Les étuis des instruments sont fixés aux selles. (Cl. B. N.)

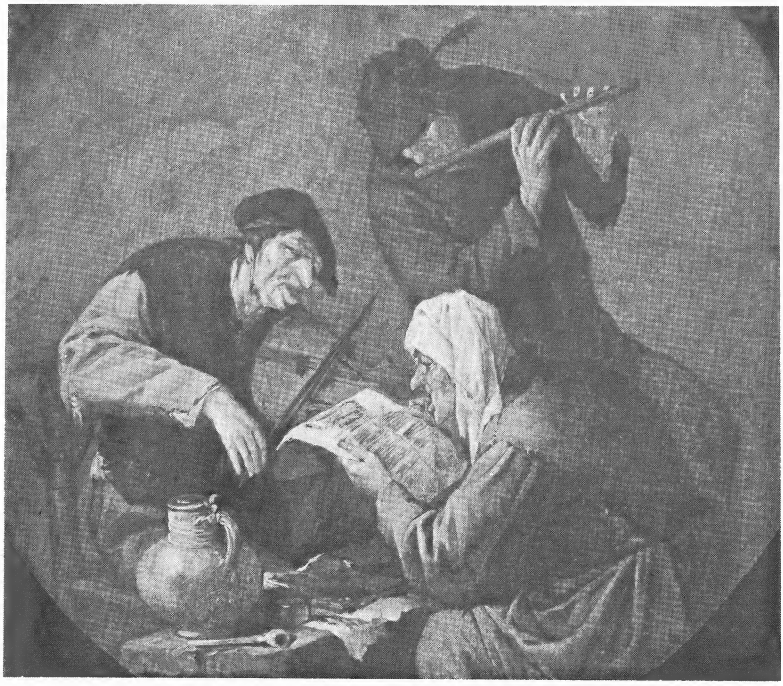
50. Orgue de Notre-Dame-del-Pilar à Saragosse. - Cet orgue, construit en 1413 et surchargé d'une décoration ultérieure excessivement riche selon le goût espagnol, comprend plusieurs jeux disposés en *chamade*.

51. Epinette, deux luthistes, chanteurs - Grav. de J. Cock, XVIe S. - Au mur : triangle, cornemuse, trombone. A terre : cornet à bouquin, flûte à bec, cistre, deux violes, vielle à roue, chalemie grave ou bombarde, harpe. (Cl. B. N.)

52. Une Classe de Musique au XVIe S.- Grav. de l'époque - Nous assistons ici à un examen. Au fond, interrogation de théorie. Assis devant le tableau, les élèves répondent au maître. De temps en temps, celui-ci se retourne pour surveiller un candidat occupé à rédiger un devoir. Contre le mur, un sablier mesure le temps imparti aux questions. Au premier plan, à droite, épreuve de chant. Les élèves, en rang, attendent leur tour pendant que le premier de la file chante son morceau d'examen. La vue de l'examinateur, verges attentives et sourcils froncés, ne lui laisse aucune illusion sur le sort qui l'attend en cas de fausse note. A cette époque, les suavités de l'enseignement audio-visuel n'avaient pas encore remplacé les méthodes énergiques en usage depuis l'Antiquité. A gauche, un candidat malchanceux en fait la cuisante expérience. Des fausses notes, il est le seul, maintenant, à pouvoir en émettre sous les coups qui pleuvent. Absorbé par ses fonctions justicières, le répétiteur chargé de la sanction a confié à un grand élève le soin de faire travailler les plus petits.


I R

◀ **53.** *Le Chanteur* - Des. de L. Richter - Ruelle d'une petite ville allemande du XVIe S. Deux échoppes : celle d'un savetier et, invisible, celle d'un tailleur qu'on devine aux ciseaux peints sur l'enseigne, à côté de la statue du Saint-Patron de la cité. Devant la boutique familiale, les deux fils du savetier se disputent en menant grand tapage. L'un d'eux a perdu sa chaussure dans la bagarre que le petit chien ponctue de ses jappements. Excédé, le père tente de rétablir l'ordre. Plus sages, la fillette et le chat de la maison ne songent qu'à profiter paisiblement du bon soleil. Après un long hiver, la maman est heureuse de pouvoir enfin sortir le dernier-né. A « l'étage noble », indifférent aux échos de la rue, un peintre, palette en main, travaille au tableau que lui a commandé un riche bourgeois. Dans sa mansarde, un étudiant improvise au son du luth un chant joyeux en l'honneur du printemps. Trois oiseaux y mêlent leurs trilles impunément, car le gros matou qui ronronne sur le toit voisin préfère aux fatigues de la chasse les délices de l'ardoise chaude.



54. Un Chœur Pittoresque - Peint. hollandaise, XVIIe S. - Trois bourgeois répètent au son d'une viole le chœur qu'ils chanteront à la prochaine « kermesse. » En Hollande et dans les Flandres, les kermesses étaient des sortes de fêtes paroissiales auxquelles le bourg entier participait joyeusement. On a disposé à bonne portée un cruchon de vin et une flasque d'alcool. Le niveau du liquide et l'ardeur du trio laissent à penser que les voix se sont déjà fréquemment éclaircies.

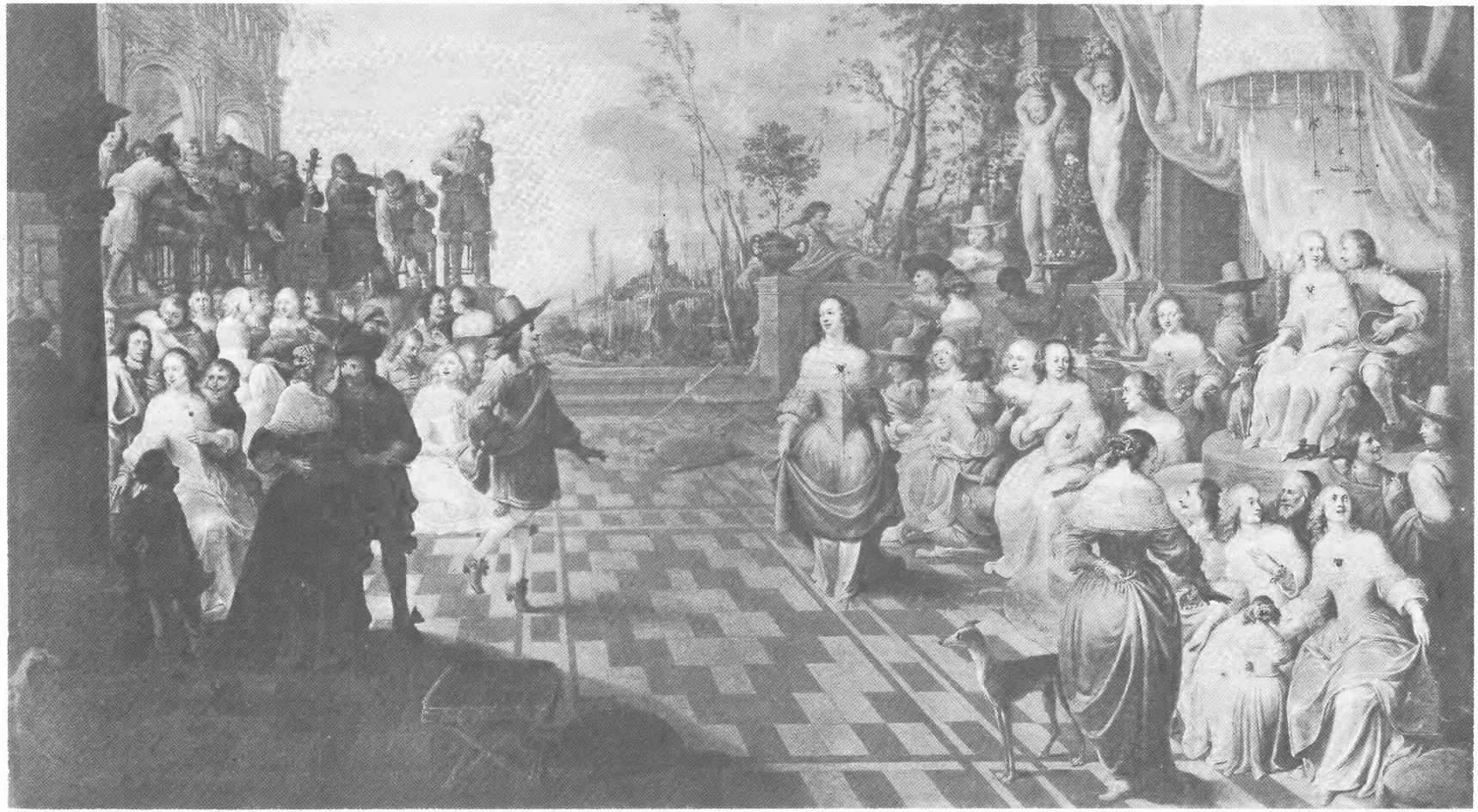
55. *Le Concert intime et rustique* - Peint. de Van Ostade (Galerie Cook, Richmond) - Flûte traversière, violon, chanteuse.

56. *Chanson à Cinq Parties* - Grav. de A. Bosse, XVIIe S. - Voix avec accompagnement de luth et de viole de gambe. La viole de gambe, qui précéda le violoncelle, n'ayant pas de point d'appui sur le sol, était tenue entre les genoux, d'où son nom. (Cl. B. N.)

57. Luth théorbé - Peint. de H.-M. Sorgh, XVIIe S. (Rijksmuseum, Amsterdam) - L'atmosphère est paisible et la lumière douce. A la fin du repas, dans la belle demeure au luxe discret, un jeune homme de la haute bourgeoisie hollandaise chante une romance pour sa fiancée. Le chien et le chat, sensibles à la musique, participent à la délectation. (Cl. Hanfstaengl).

58. Luth, épinette - Peint. de J.M. Molenaer. (Rijksmuseum, Amsterdam). Le luth, le luth théorbé l'épinette étaient des instruments fort coûteux, d'un emploi délicat et requérant un long apprentissage. Leur usage était donc réservé à l'aristocratie, les musiciens populaires (voir image suivante) utilisant des instruments plus rudimentaires

59. Danse Villageoise - Peint. de P. Breughel l'Ancien - A gauche, un joueur de cornemuse. (Kunsthistorisches Museum, Vienne)



60. *Le Bal* - Peint. de J. Janssens, XVIIe S. - Sur une estrade, un orchestre à cordes. A gauche, le chef en train de diriger. Les danses en vogue à l'époque se divisaient en danses nobles (pavane, menuet, sarabande), de rythme assez lent, et en danses populaires (gaillarde, volte, gavotte), plus animées. Aucune cloison ne séparait les deux genres dont le rythme et les figures s'interpénétraient souvent sous des formes plus ou moins altérées. (Cl. Giraudon)

LES INSTRUMENTS ANCIENS

Les Instruments Anciens les plus importants sont représentés ici. Le graphisme moderne adopté permet d'en souligner les détails, qui n'apparaissent pas toujours clairement dans les documents d'époque.

●

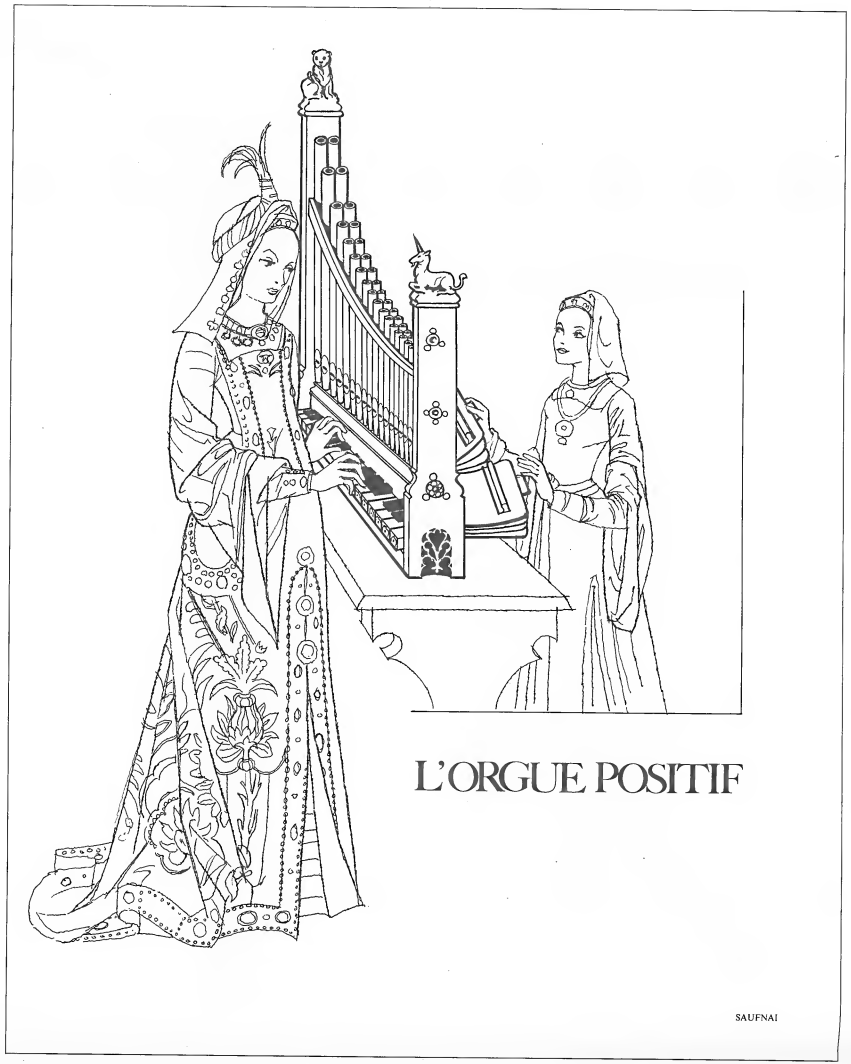
Ces instruments sont les réductions en noir de grandes compositions originales en couleurs, au format 26,5 × 34, tirées sur papier fort de premier choix. Les costumes indiquent l'époque où la structure des instruments est devenue définitive.
Par sa précision technique, par la qualité de sa réalisation due à Marcel SAUFNAI, par la diversité des couleurs (chaque planche comporte une teinte de fond différente), cette collection constitue un incomparable ensemble de **documentation** et de **décoration**.
Ces images sont vendues par séries de sept ou séparément.

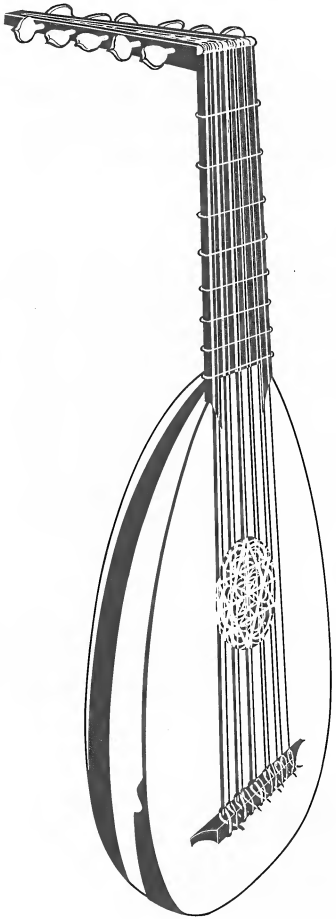
●

Les mêmes existent en LIVRETS sur papier glacé pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, avec notices de H. CHARNASSÉ, format 12 × 18, en une seule couleur (sept instruments par livret).

●

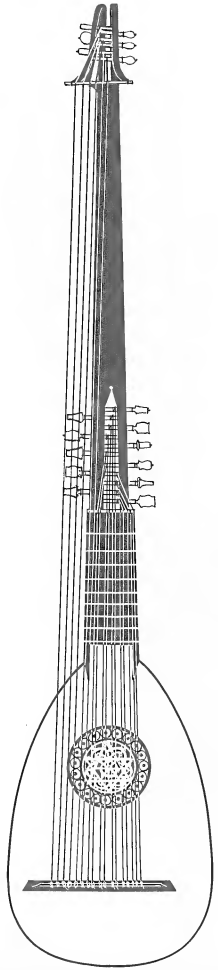
Autres séries : Les Instruments Modernes - Les Instruments Extra-Européens - Les Grands Musiciens et leurs Œuvres - Les Grands du Jazz, etc.





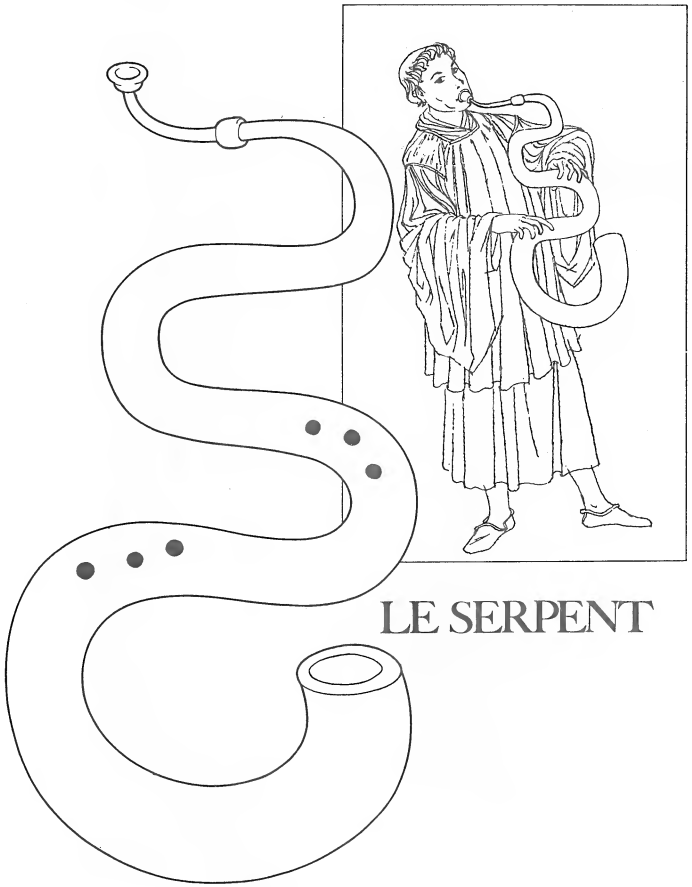
LE LUTH

SAUFNAI



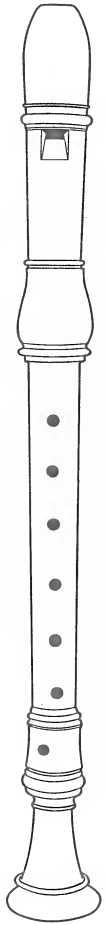
LE CHITARRONE

SAUFNAI



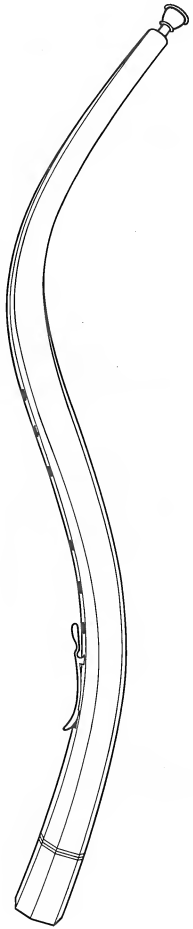
LE SERPENT

SAUFNAI



LA FLUTE A BEC

SAUFNAI



LE CORNET A BOUQUIN

SAUFNAI

LE CLAVECIN

SAUFNAI

Comédien masqué jouant de la Guitare
Gravure de Jacques Callot,
début du XVIIe Siècle.

Page 4 de couverture :
La Nef des Fous
Peinture de Jérôme Bosch,
fin du XVe Siècle.
(Cl. Arch. Photo.)